P S
2638
W24
1911
MAIN

EDGAR ALLAN POE UND DIE DEUTSCHE ROMANTIK

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

VORGELEGT VON

PAUL WÄCHTLER

AUS CHEMNITZ

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

BORNA-LEIPZIG

BUCHDRUCKEREI ROBERT NOSKE

1911

Angenommen von der I. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Förster und Birch-Hirschfeld.

Leipzig, den 4. August 1911.

Der Procancellar.
Brandenburg.

PS2638
W24
1911
MAIN

MEINEN ELTERN

IN DANKBARKEIT GEWIDMET

INHALTSVERZEICHNIS

SEITE

EINLEITUNG 1
POES ÄUSSERER LEBENSGANG 2
ROMANTISCHES IN POES LEBEN UND WESEN 7
POES DENKART UND SEINE ANSCHAUUNGEN IN ÜBEREINSTIMMUNG MIT DER DEUTSCHEN ROMANTIK . . 18
POES NOVELLEN 43

EINTEILUNG DER NOVELLEN 43
PSEUDOWISSENSCHAFTLICHE ERZÄHLUNGEN 44
GEHEIMNISERZÄHLUNGEN 44
EIGENTLICHE ROMANTISCHE ERZÄHLUNGEN 47

MESMERIC REVELATION 47
THE FACTS IN THE CASE OF M. VALDEMAR 49
A TALE OF THE RAGGED MOUNTAINS 50
THE IMP OF THE PERVERSE 57
THE BLACK CAT 58
THE TELL-TALE HEART 63
BERENICE 66
WILLIAM WILSON 73
THE FALL OF THE HOUSE OF USHER 75
METZENGERSTEIN 79
THE OVAL PORTRAIT 80
THE MASQUE OF THE RED DEATH 82
THE PIT AND THE PENDULUM 83
THE CASK OF AMONTILLADO 84
LIGEIA, MORELLA, ELEONORA 86
THE ISLAND OF THE FAY 96

KLEINERE NOVELLEN 98

BON-BON 98
THE DEVIL IN THE BELFRY 99
THE SPECTACLES 100
THE SPHINX 101
WHY THE LITTLE FRENCHMAN WEARS HIS HAND IN A SLING 101
THREE SUNDAYS IN A WEEK 102
A PREDICAMENT 102
HOP-FROG 103

ANMERKUNGEN 104

EINLEITUNG

Wenn wir im Leben und Werk eines Dichters romantische[1]) Züge finden, so lassen sie sich in der Regel auf zweierlei Art erklären: durch romantische Veranlagung oder durch Übernahme der Eigentümlichkeiten anderer romantischer Dichter. Selten werden wir es nur mit einem von beiden Umständen zu tun haben, fast immer wird ihre Vereinigung vorliegen. So finden wir bei den deutschen Romantikern sehr viele nahe Übereinstimmungen, die man manchmal zwar als Entlehnungen nachweisen kann. Aber öfter gehen solche Übereinstimmungen auf Ansichten und Charakterzüge zurück, die aus gleicher Veranlagung entsprungen sind oder einem ganzen Zeitabschnitt zukommen. Die scheinbar klare Beeinflussung ist meist nur ein Anschlagen gleich gestimmter Saiten.

In einer ähnlichen Lage dürften wir uns Edgar Allan Poe gegenüber befinden. Es soll im folgenden versucht werden, seinen Charakter, der wohl bei jedem Menschen bis zu einem gewissen Grade auf Veranlagung beruht, seinen Lebenslauf, in dem sich der Charakter spiegelt, und seine Anschauungen als dem Charakter, dem Lebenslauf und der Anschauungsweise deutscher Romantiker eng verwandt nachzuweisen. Wir werden da auf merkwürdige Übereinstimmungen zwischen Poe und manchen Vertretern der deutschen Romantik stoßen, Übereinstimmungen, die sich mehren, wenn wir die Novellen Poes in die Untersuchung hereinziehen. Aber nirgends, außer wo die Übernahme romantischer Gedanken oder Stoffe in unveränderter oder sehr ähnlicher Gestalt vorliegt, soll ein bloß äußerliches Abhängigkeitsverhältnis aufgestellt werden. Viel mehr Gewicht ist darauf gelegt worden, eine tiefgehende innere Verwandtschaft zwischen Poe und den deutschen Romantikern aufzudecken, die nicht allein in stofflicher Entlehnung besteht.

Voraussetzung für etwaige Einwirkungen der deutschen Romantik auf Poe ist selbstverständlich, daß er Werke deutscher Romantiker gekannt habe. Für die zu seiner Zeit vorhandenen

englischen Übersetzungen kann dies vorausgesetzt werden. Das aber betrifft nur eine ziemlich beschränkte Zahl romantischer Werke, die zu gering sein würde, um die Vornahme der vorliegenden Untersuchung zu rechtfertigen. Da aber von G. Gruener [2]) der Beweis erbracht worden ist, daß Poe des Deutschen mächtig gewesen sei, und da Poe nachweislich romantische Werke gekannt hat, von denen zu seinen Zeiten keine Übersetzungen vorlagen,[2]) so brauchen wir keine Bedenken zu tragen, die Gesamtheit der romantischen Dichtwerke in den Kreis unserer Untersuchung zu ziehen, und aus dieser Erwägung heraus sind auch im folgenden die Werke so ziemlich aller deutschen Romantiker von Bedeutung berücksichtigt worden.

Zunächst mögen die zum Verständnis des Lebens des Dichters notwendigen Tatsachen angeführt werden.

POES AEUSSERER LEBENSGANG

Poe stammte aus einem anschnlichen Geschlecht, das in verschiedenen Ländern Europas gesessen hatte, in Irland, Schottland, England, wenn auch kein Grund zu der Annahme vorliegt, die sich noch in neuen Biographien [3]) findet, Poes Ahnen seien die Le Poers oder de la Poers gewesen, eine uralte, normannische Ritterfamilie, die von England nach Frankreich, von da nach England, Wales und Irland zog. Feststehend ist nur, daß John Poe, der Stammvater der Familie in Amerika, einige Jahre vor der Revolution aus Irland nach Nordamerika auswanderte. Sein Sohn war General David Poe, ein Veteran der Revolution, dessen ältester Sohn David, der Vater des Dichters. David Poe war ein begeisterter junger Mann von 25 Jahren, als er 1805 eine junge englische Schauspielerin kennen lernte, Elizabeth Arnold. Ihr zu Liebe wurde er Wanderschauspieler und heiratete sie. Sie war ein Wesen von zarter, undinenhafter Schönheit mit großen grauen Augen und reichem Lockenhaar, wie Edgar Poes Frau Virginia eine Verkörperung des Ideals ätherischer Frauenschönheit, das uns aus seinen Werken entgegentritt. Das Paar hatte drei Kinder, William Henry Leonhard, Edgar Allan [4]) und Rose Mackenzie Poe, von denen Edgar am 19. Januar 1809 das Licht der Welt erblickte. Das unstete Leben der Wanderschauspieler rieb die Gesundheit seiner Eltern früh auf. Beide starben an Schwindsucht, David Poe wahrscheinlich 1811, die Mutter

des Dichters im Dezember desselben Jahres. Die Kinder befanden sich in den traurigsten Verhältnissen. Mitleidige Besucher, die Hilfe bringen wollten, fanden sie in Lumpen gehüllt, halbverhungert und in einer Art Betäubung. Eine alte Frau nährte sie mit Brot, das sie in Branntwein tauchte, „to keep them quiet and make them strong".[5]) So früh trat Poes Erbfeind, der Alkohol, tätig in sein Leben. Dazu war er erblich belastet. Sein Vater war kein Trunkenbold, aber ein Alkoholiker, der an leichte, doch regelmäßige Exzesse gewöhnt war. Alle seine Kinder mußten die Sünden des Vaters büßen. Der älteste Sohn war begabt, aber ein Halbnarr, der dem Alkohol ergeben war und jung nach einem verfehlten Leben starb. Des Dichters Schwester, Rosalie Poe, war beinahe eine Idiotin und starb 1874 im Armenhaus. Ja die ganze Poesche Familie scheint einen Hang zum Trunk gehabt zu haben, was aus einem Brief William Poes, Edgars zweitem Vetter, hervorgeht. 1843 schrieb William an den Dichter: „There is one thing I am anxious to caution you against and which has been a great enemy to our family, I hope, in yr case, however, it may prove unnecessary, ‚A too free use of the Bottle'!" [6]) Die verwaisten Kinder wurden von mitleidigen Familien aufgenommen, Edgar von Mr. Allan, einem Richmonder Kaufmann in bescheidenen Verhältnissen, der später zu Reichtum gelangte. 1815 reiste die Familie nach England, wo sie 5 Jahre blieb. In Stock-Newington wurde der frühreife, hochbegabte Knabe in die Schule geschickt, ein altertümliches Gebäude, das auf Edgar tiefen Eindruck machte und das er in der Erzählung „William Wilson" [7]) ausführlich beschrieben hat. Als die Allans 1820 nach Amerika zurückkehrten, wurde die begonnene gute Erziehung von englischen Lehrern fortgesetzt, bis Edgar im Alter von 17 Jahren auf die Universität von Virginia kam. Da machte sich zuerst, unter wilden sorglosen Gefährten, sein Hang zur Ausschweifung, zu Wein und Karten geltend, den er aber mit der Gesellschaft seiner Zeit teilte.[8]) Doch war er trotzdem kein Müßiggänger. In der Prüfung errang er Auszeichnungen im Französischen und Lateinischen, und das war das Höchste, was ein Student damals auf dieser Universität erreichen konnte. Über den folgenden Jahren, 1827—1833, ruht ein nur teilweise aufgehelltes Dunkel. Sicher ist, daß sich Poe 1827 mit Mr. Allan überwarf, weil dieser Edgars hohe Spielschulden aus der Universitätszeit nicht bezahlen wollte. Weiter veröffentlichte er im gleichen Jahre seine erste Gedichtsammlung „Tamerlane and Other Poems. By a Bostonian", Gedichte, die er größtenteils in den Jahren 1821 bis 1822, also

noch nicht dreizehnjährig, verfaßt hatte. Es war die Not, die ihn zur Veröffentlichung zwang. Ferner ließ er sich 1827 als Soldat für das Heer der Vereinigten Staaten unter dem Namen Edgar A. Perry anwerben. Er führte sich ausgezeichnet, trank nicht und wurde auch befördert. 1829 gab er den Dienst auf. Damit sind, wenigstens was diese Jahre anbetrifft, die Gerüchte über seine abenteuerliche Fahrt nach Griechenland, Rußland, Frankreich, die französische Novelle, das französische Duell, zerstreut. Nach seiner Soldatenzeit, 1829, veröffentlichte Poe seine zweite Gedichtsammlung: „Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems. By Edgar A. Poe". 1830 trat er in die Militärakademie in West Point ein, die er aber schon nach 5 Monaten verlassen mußte. Seine schlechte Führung läßt die Absicht erkennen, keineswegs auf der Akademie zu bleiben. Zu dieser Zeit war er stets mißgelaunt. Seine Freundin, Mr. Allans erste Gattin, war gestorben, und Allan hatte zum zweiten Male geheiratet. Damit waren Poes Aussichten, Allan zu beerben, unsicher geworden. Die Zucht auf der Akademie war sehr streng, und eine freiere, die literarische, Laufbahn schien Poe offenbar erwünschter. 1831 veröffentlichte er seine dritte Gedichtsammlung, die im Gegensatz zu den unreifen Jugendwerken schon viele seiner Meisterstücke brachte. Nunmehr, März 1831 bis Sommer 1833, beginnt die dunkle Zeit in Poes Leben. Entweder unternahm er jetzt die Reisen nach Europa, wozu er nach einem jüngst entdeckten Brief[9]) wirklich die Absicht hatte, oder er verbrachte wenigstens das Jahr 1832 in Baltimore bei seiner Tante Maria Clemm, wo er eine Liebschaft mit einem Mädchen hatte, die sich aber bald zerschlug.[10]) Die zweite Möglichkeit hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, jedenfalls mehr, als die Gerüchte seiner Irrfahrten haben. Denn die Beschreibung, die das Baltimorer Mädchen, Mary, von ihrem Geliebten gibt, paßt genau auf Poe. Gewiß ist erst wieder, daß er im Sommer 1833 bei einem Preisbewerb des „Saturday Visitor" Erzählungen und Gedichte einsandte, die die der andern Bewerber bei weitem übertrafen. Im gleichen Jahre fand auch der endgültige Bruch mit seinem Adoptivvater statt, den Poe durch unschönes Benehmen verschuldet hatte. Er war nun ganz auf sich selbst angewiesen. Um der äußersten Not abzuhelfen, bemühte er sich um eine Stelle als literarischer Mitarbeiter an einer Zeitschrift. Er wurde 1835 am „Southern Literary Messenger" in Richmond erst für gelegentliche Beiträge, dann als Herausgeber angestellt. Doch schon begann ihn sein Dämon wieder zu verfolgen. Im September 1835 schrieb ihm sein Freund Willis[11]): „No man is safe that drinks before breakfast. No man can

do so and attend to business properly". Doch bekämpfte Poe seine Neigung und unterlag ihr noch nicht. Zahlreiche Erzählungen und viele Artikel legen für seine Arbeitskraft in seiner Zeit als Herausgeber des „Southern Literary Messenger" Zeugnis ab. In Richmond auch führte Poe seine Cousine Virginia Clemm heim. Sie war erst 14 Jahre alt und litt schon an der Schwindsucht, der Krankheit, der Poes Eltern erlegen waren und an der auch die Frauen seiner Erzählungen zugrunde gehen. Nicht lange hatte Poe in Richmond Ruhe. Er gab seine Stelle zum Bedauern der Besitzer des „Messenger" auf. Wir finden ihn im Januar 1837 in New York, wo er unabhängig lebte und vor allem an Erzählungen arbeitete. Im nächsten Jahre bereits siedelte er nach Philadelphia über, wo er sechs Jahre verblieb. Er bewohnte dort mit seiner Frau und ihrer Mutter eine kleine Hütte, fern vom Zentrum der Stadt, inmitten grüner Bäume, die die kranke Virginia liebte. Er lieferte Beiträge zu „Grahams Magazine", das infolge seiner Mitarbeit von 5000 auf 35 000 Abonnenten stieg, und zu vielen andern Zeitschriften. Außerdem trug er sich mit dem Plan, selbst ein Magazin zu gründen. Der Plan scheiterte aber immer und brachte Poe viel böse Stunden. Im April 1844 finden wir ihn zum zweiten Male in New York. Die Hochflut seiner Erzählungen war verrauscht. Sein Hauptwerk war nunmehr die Kritik, die ihren Höhepunkt in „The Literati of New York", 1846, erreichte. Diese Aufsätze erregten ungeheures Aufsehen. Nie hatte Amerika vorher einen Kritiker besessen, der mit so durchdringendem Verstande und so großer Unerschrockenheit, aber auch unerschütterlicher Gerechtigkeit sein Urteil abgab. Vor den „Literati", 1845, hatte Poe sein berühmtestes Gedicht veröffentlicht, „The Raven", das sich in wenigen Tagen über die ganzen Vereinigten Staaten verbreitete und auch in Europa schnell bekannt wurde. Er hatte es in äußerst bedrängter Lage verfaßt. Seine Frau und Mrs. Clemm, wie auch der Dichter selbst, litten Hunger. 1845 auch fand die bedauernswerte Fehde mit Longfellow statt, den Poe des literarischen Diebstahls an seinen Werken beschuldigte, — grundlos, wie des öfteren bewiesen worden ist.[12]) Weiterhin war er an einer Zeitschrift tätig, „The Broadway Journal", die schließlich in seinen Besitz überging. Nur kurze Zeit konnte er sie halten: bis zum Dezember 1845. Aber diese wenigen Monate waren bedeutungsvoll, denn in ihnen druckte Poe fast alle seine Erzählungen und Gedichte in seiner Zeitschrift und gab ihnen ihre letzte, vollkommenste Form.

Die Aufregung, die die „Literati of New York" erregten,

stieg auf den Gipfel, als der Artikel über Thomas Dunn Brown — Pseudonym für Mr. English — erschien. English schrieb eine verleumderische Schmähschrift gegen Poe, der ihn verklagte. English wurde der Verleumdung überführt und mußte an Poe eine bedeutende Entschädigungssumme zahlen. Damit richtete dieser die kleine Hütte in Fordham ein, in der seine Frau sterben sollte. Die bittere Armut, stete Sorgen und die schnell fortschreitende Krankheit hatten das zarte junge Wesen aufgerieben. Im kalten Winter 1847 starb sie, erst 24 Jahre alt. Freunde, die die Familie kurz vor Virginias Tod aufsuchten, wußten von der tiefen Armut zu berichten, in der sie sich befand. Poe wurde durch Virginias Tod in tiefe Verzweiflung gestürzt. Sein von harter Entbehrung geschwächter Körper — er hatte gehungert, um für die Kranke Arznei zu schaffen —, sein zerrütteter Geist konnten den Schlag nicht überwinden. Er war ein gebrochener Mann. Nur weniges noch entfloß seiner Feder, einige melancholische Gedichte und vor allem das philosophische Werk „Eureka", 1848, das den Verfall seiner Geisteskräfte erkennen läßt. Dieser zeigt sich auch in seinen Heiratsplänen und Anträgen, die man von diesem leidenschaftlichen Liebhaber so kurz nach dem Tode der Geliebten nicht erwartet. Wieder tauchte der unglückselige Plan auf, eine eigene Zeitschrift zu gründen. Um ihn zu verwirklichen, ging Poe auf eine Vortragsreise, zunächst nach Richmond, darauf nach Baltimore. Dort fand man ihn am 3. Oktober 1849 bewußtlos auf der Straße. Das Dunkel, das über seinen letzten Stunden ruht, ist nicht gelichtet worden. Vielleicht fiel er in die Hände gewissenloser Wahlagenten, die ihn betrunken machten, vielleicht war er das Opfer von Verbrechern; denn eine größere Geldsumme, die er mit sich geführt hatte, war verschwunden. Man brachte ihn in ein Hospital, wo er am 7. Oktober starb. Am folgenden Tag schon wurde er begraben, nahe dem Grabe seines Großvaters, Generals David Poe. Nur wenige Freunde folgten seinem Sarge. Kein Stein bezeichnete sein Grab. Erst lange Jahre später, 1875, errichtete man ein Grabmal, unter dem nun, vereint mit denen Virginias, die irdischen Reste Edgar Allan Poes ruhen.

Nachdem wir diese wenigen wichtigen Tatsachen des äußeren Lebensganges Poes festgelegt haben, können wir dazu schreiten, auf sein Wesen und die Einzelheiten seines Lebens einzugehen und das Romantische darin zutage zu fördern. Der Vergleich mit romantischen Lebensläuften und Charakteren wird vielleicht ein geeigneter Weg dazu sein.

ROMANTISCHES IN POES WESEN UND LEBEN

Das typische Merkmal des romantischen Charakters liegt in dem Schwanken zwischen Gefühl und Verstand, zwischen Natur und Geist, in dem Hineinspielen des Bewußten in das Unbewußte, wobei das Bewußte nie die Stärke des Unbewußten erreicht. Man könnte somit auch sagen, die Romantik habe einen Zug zum Weiblichen, denn das weibliche Geschlecht ist in höherem Maße als das männliche den unbewußten Gefühlen und Trieben unterworfen, hat aber auch mehr das Streben, das Unbewußte bewußt zu machen. Wenn daher Poe die Romantik als weiblich in ihrem innersten Wesen bezeichnet,[13]) so bezeugt dies sein gutes Verständnis für diese Art Poesie und beweist, daß er sie eingehend gekannt hat.

Notgedrungen mußte das Schwanken im Wesen der Romantiker bestimmend auf ihr Leben einwirken und Züge erzeugen, die vielen gemeinsam waren. Der Trieb, sich vor dem Leben in ihr Inneres zurückzuziehen, hatte zur Folge, daß sie den Anforderungen, die die Welt an jeden stellt, nur schwer oder überhaupt nicht genügen konnten. Wie Unmündige standen sie dem tätigen Leben gegenüber. Daraus läßt sich erklären, daß sie fast alle ohne Beruf blieben, oder wenn sie sich zu einer festen Tätigkeit entschlossen, sie doch nicht durchführen konnten. Diese Berufslosigkeit hing aber auch mit der Zwiespältigkeit des romantischen Charakters zusammen, der vom Himmel nach der Erde strebte und vom Irdischen wieder in die Höhe, ohne Befriedigung zu finden oder irgendwo heimisch zu sein.

Der Grundzug schon des romantischen Strebens, die Durchdringung des Gefühls durch den Verstand, findet sich bei Poe in hoher Vollendung. Was sind seine romantischen Novellen anders als die Verkörperung der Absicht des Dichters, über die dunklen Triebe seines Innern Klarheit zu gewinnen! Sie zeigen, wie sehr es seinem Verstande gelungen ist, die zartesten Empfindungen aufzuspüren und ans Licht zu ziehen, sie zeugen in ihrer Vollendung aber auch von dem zerstörenden Kampfe in Poes Innern, der getobt haben muß, ehe es ihm gelang, des Unbewußten in ihm Herr zu werden.

Poe schien auch unfähig zu sein, einen andern Beruf auszuüben als den eines Dichters. Soldat vermochte er nur zwei Jahre zu sein, bloß fünf Monate auch auf der Kriegsakademie.

Die strenge Regelmäßigkeit des Dienstes, die Unterdrückung jeder Individualität, das gänzliche Ausschalten des persönlichen Gefühls mußten ihm im Innersten zuwider sein. Und wenn er später mehrere Male längere Zeit als Leiter von Zeitschriften oder als Mitarbeiter daran sich zu regelmäßiger Arbeit hergab, so konnte ihn wohl dazu nur die Sorge um seine Frau zwingen, der er mit leidenschaftlicher Liebe zugeneigt war. Um ihr Leben sicherzustellen, war er auch bereit, eine Beamtenstelle anzutreten, und gab sich viel Mühe, sie zu erhalten (1841).[14]) Doch scheiterten seine Bestrebungen an der herrschenden Günstlingswirtschaft. Es ist auch zweifelhaft, ob ihm eine feste Stelle viel genützt haben würde, denn nur kurze Zeit ließen ihm der Alkohol und seine Unstetigkeit Ruhe.

Die Berufslosigkeit der Romantiker und ihre zum Teil wenigstens damit verknüpfte Heimatlosigkeit, das ihnen eigne ewige Auf- und Abstürmen der Gedanken, das sie in den Augenblicken höchsten Glücks doch nie vollkommen glücklich sein ließ, erregte in ihnen ein Gefühl des Unbefriedigtseins, eine innere Leere, ja sogar das Bewußtsein persönlicher Wertlosigkeit, wenn sie sich mit Menschen verglichen, die einen festen Platz im Leben ausfüllten, Herren ihrer Leidenschaften wurden und die, deren Schicksal sie an ihres gebunden hatten, glücklich machten. Sie wühlten sich immer tiefer und tiefer in die Rätsel des Daseins ein, vor allem in die Nachtseiten der Natur, die sie schließlich mit ihren Schauern packte und nicht mehr los ließ. Daher die stetige Ahnung von Unglück, das immer drohe und hereinbräche, wenn man es am wenigsten vermute, daher ihre leidende Stellung dem Leben gegenüber und die Ablehnung der Verantwortung für ihre Taten. Die Stimmung, die die Schicksalstragödie kennzeichnet, finden wir auch oft im Leben der deutschen Romantiker.

Etwaige Zweifel an dem Werte seines Berufs finden wir bei Poe nicht. Im Gegenteil. Er wollte nie etwas anderes sein als ein Dichter. Aber die Vorliebe für die Nachtseiten der Natur war auch ihm eigen. Er konnte an ihr überhaupt nur das sehen, was Grauen erregt, und darein versenkte er sich, bis er den Rückweg nicht mehr fand. Immer sah er sich von Schrecknissen umringt, immer ahnte er irgendein Unheil, auch zu Zeiten, als es ihm verhältnismäßig gut ging. Er glaubte zuletzt überhaupt nicht mehr an eine Änderung zum Guten. Als 1835 die Anstellung am „Southern Literary Messenger“ Poe aus seiner tiefen Armut emporhob und ihn aller Sorgen ums Leben vorläufig ledig machte, schrieb er an seinen Freund Kennedy folgenden Brief, der ein Abbild der Stimmungen ist,

die ihn Zeit seines Lebens verfolgten: „Dear Sir ... Through your influence Mr. White has been induced to employ me in assisting him with the editorial duties of his magazine, at a salary of 520 dollars per annum. The situation is agreeable to me for many reasons, but, alas! it appears to me that nothing can give me pleasure or the slightest gratification. Excuse me, my dear Sir, if in this letter you find much incoherency. My feelings at this moment are pitiable indeed. I am suffering under a depression of spirits such as I have never felt before. I have struggled in vain against the influence of this melancholy — you will believe me when I say that I am still miserable in spite of the great improvement in my circumstances. ... I am wretched, and know not why. Console me — for you can. But let it be quickly, or it will be too late ... Convince me that it is worth one's while, that it is at all necessary to live, and you will prove yourself indeed my friend ... You will not fail to see that I am suffering under a depression of spirits which will ruin me should it long be continued".[15])

Es tritt darin der Zug deutlich hervor, den Lenau die Gravitation nach dem Unglück nannte, ein unbewußtes Streben, sich selbst unglücklich zu machen, sogar wenn man glücklich sein könnte.

Wenn wir diese den romantischen Dichtern fast durchweg zukommenden Eigentümlichkeiten bei Poe wiederfinden, so können wir vermuten, auch im Lebenslauf und Charakter des einzelnen Züge zu finden, die unserem Dichter nicht fremd sind. Eine nähere Überprüfung der Lebensläufe der romantischen Dichter bestätigt denn auch diese Annahme.[16])

Schon Tieck, dem ältesten und wohl auch kühlsten Romantiker, steht Poe nahe. Wir müssen nur den phantasiereichen, gegen seine Gefühle ringenden Tieck von dem im späteren Alter trennen, dessen Empfinden erkaltet oder ganz abgestorben war. In seinen jungen Jahren hatte Tieck Zeiten, wo die Schrecken des Todes ihn packten, wo er glaubte, daß die letzte große Vernichtung über ihn hereinbräche, wo scheußliche Visionen ihn heimsuchten und seine erregte Phantasie sich von Gespenstern umringt glaubte, die er leibhaftig auf sich zuschreiten sah. Er fühlte sich dem Wahnsinn nahe. In solchen Stunden fluchte er Gott und der Welt und verwünschte sein Dasein. Er warf die Frage vor sich auf, welchen Zweck die Welt habe und welches Recht, zu bestehen, doch fand er keine Antwort auf seine Zweifel. All sein Suchen endete in tiefer Trostlosigkeit, er spielte mit dem Gedanken des Selbstmords. Und nicht nur in seiner Jugend, sondern auch in späteren Jahren suchten ihn

solche trübe Gedanken heim, wenn auch selten. Wenn er im „Blonden Eckbert", „15. November", „Runenberg", „Abdallah" und anderen Erzählungen den Wahnsinn beschreibt, müssen wir wohl glauben, daß er ihn bis zu einem gewissen Punkte in seinem eignen Gehirn gespürt hatte, wie auch Poe die Studien zu seinem krankhaften Menschen an sich selbst machen konnte.

Poe zeigt überhaupt in seiner Veranlagung ziemliche Ähnlichkeiten mit Tieck. Die Stimmungen aber, an denen dieser fast nur in seinen Jugendjahren litt, suchten Poe sein ganzes Leben lang heim. Wenn Tieck schon entsetzliche Visionen hatte, so müssen sie doch vor den Bildern verbleichen, die Poe träumte. Er erlebte das Furchtbarste, was eine raffinierte Phantasie ersinnen kann, in sich selbst; die Martern, die der satanische Haß der Jesuiten ausklügelte, die Qualen des scheintot Begrabenen, die quälenden Halluzinationen des Verfolgungswahnsinns und des delirium tremens, nichts Schreckliches überhaupt war ihm fremd. Im Übermaß der Leiden versuchte er, sich selbst zu töten, ohne seine Absicht zu erreichen. Er grübelte auch über die Rätsel des Daseins nach und kam zu dem trüben Ergebnis, das Leben sei nichts als ein Drama. Die Menschen seien die Schauspieler, die am Ende des Stücks von einem blutigen Ungeheuer verschlungen würden, dem „Conqueror Worm".[17] — Mit Tieck teilte Poe auch die Kunst, die packende, atemraubende Stimmung zu erzeugen.

Auch mit dem Wesen von Tiecks Freund Wackenroder zeigt Poes Charakter einige Ähnlichkeit. Wackenroder war wie Poe überempfindlich. Für die Dichtkunst und noch mehr für das Genießen der Poesie geboren, stand er dem tätigen Leben ratlos gegenüber. Es war ihm unmöglich, sich dem vorgeschriebenen Berufe zu widmen, und darum zerfiel er mit seiner Familie. Der Kummer darüber stürzte ihn in Schwermut, die sein Leben aufzehrte. So zart war sein Empfinden, daß er sein Herz einer Äolsharfe vergleichen konnte, in der sein Leben wie ein Sturm wütete, bis die Saiten zersprängen, wie auch Poe sein leicht erregbares Innere dem Herzen des Engels Israfel verglich, dessen Herzensfibern eine Leyer waren.[18]

Mit dem bedeutendsten der Romantiker, Hardenberg, verbindet Poe eine tief gegründete Wesensähnlichkeit, neben der aber auch starke Unterschiede festzustellen sind. Das Leben des sichergestellten, aus vornehmer Familie stammenden Novalis, das einen geordneten Gang nahm, läßt keinen Vergleich mit der wilden Regellosigkeit zu, mit der sich unsers Dichters Leben abspielte. Erst als mit dem Tode Sophiens von Kühn, seiner Braut, das Unglück auch über Novalis hereinbrach, treten Über-

einstimmungen zutage. Er versenkte sich tief in Gedanken an den Tod, die lange Zeit den einzigen Inhalt seines Lebens ausmachten, er faßte sogar den Plan, seiner Braut nur durch die Kraft seines Willens nachzusterben. Aber der Tod war ihm ein Freund, den er lieben mußte, die Nacht war ihm vertraut und barg keine Schrecken für ihn. Er war unwillig, als das Leben ihn allmählich immer stärker zu sich zurückzuziehen begann, und wehrte sich dagegen. Nicht hemmend, sondern fördernd wirkte das Vergraben in die Gedanken des Todes bei ihm. Die „Hymnen an die Nacht", die Frucht dieser Zeit, sind ein ganz eigenartiges Werk, trotz der innigen Bekanntschaft mit der Nacht und dem Dunkel des Grabes frei von allem Grauen und Schrecken. Poe aber, auch in den langen Zeiten, als der Dämon der Trunkenheit keine Gewalt über ihn hatte, richtete wie festgebannt seine Blicke nur immer auf den Punkt, über den kein Wissen Klarheit bringen kann:

„Deep into that darkness peering long remained there, wondering, fearing. Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before".[19])

Er sah den Tod nur mit seinen Schrecken, die er für so furchtbar hielt, daß er meinte, die Gottheit habe es dem Menschen mit Absicht verwehrt, in dies Gebiet einzudringen. Er konnte keinen Friedhof sehen, ohne daß ihm Gedanken an die furchtbaren Qualen der lebend Begrabenen kamen. Und es stand für ihn außer Zweifel, daß viele nur scheintot wären, die man für tot hielt. „The boundaries which divide life from death are at best shadowy and vague. Who shall say where the one ends and where the other begins? We know that there are diseases in which occur total cessations of all the apparent functions of vitality, and yet in which these cessations are merely suspensions, properly so called. They are only temporary pauses in the incomprehensible mechanism. A certain period elapses, and some unseen mysterious principle again sets in motion the magic pinions and the wizard wheels. The silver cord was not for ever loosed, nor the golden bowl irreparably broken. But where meantime was the soul?" [20])

„Scarcely, in truth, is a graveyard encroached upon for any purpose, to any great extent, that skeletons are not found in postures which suggest the most fearful of suspicions." [21])

Von solchen Schreckbildern, die ihm Stunden unaussprechlicher Qualen bereiteten, konnte Poe nicht lassen. Er wußte wohl, daß er dadurch sein Leben zerstöre und seine Schaffenskraft lähme, und wühlte sich doch immer tiefer in derartige Vorstellungen hinein. Es war eine Art perverser Wollust, die

im Schmerz Befriedigung fand. Mit diesen Gefühlen war auch Novalis vertraut. Er stellte sich vor, daß Krankheit und sogar der Tod zu den menschlichen Vergnügungen gehöre und daß vielleicht in dem Augenblick, in dem der Mensch die Krankheit oder den Tod zu lieben anfange, die reizendste Wollust in seinen Armen liege.[22]) Freilich sind dies bei Novalis nur bis zum äußersten durchgeführte Vorstellungen. Denn mit gesunden Sinnen und starkem Verstand stand er im tätigen Leben, das er sich nicht wie die meisten Romantiker und oft auch Poe durch seine Phantasievorstellungen verbitterte.

Mit dem Schwaben Hölderlin hatte Poe die unendlich zarte Gemütsveranlagung gemein. Der Zug nach unten, zum Unglück, machte Hölderlin zum Leben unbrauchbar, das ihn auf Schritt und Tritt beleidigte. Denn er hatte eine tiefe Scheu vor dem Gewöhnlichen und Gemeinen, so daß er verletzt sich immerwährend in sich selbst zurückziehen mußte. Jede Beleidigung ging ihm ins Herz, weil er alles viel zu schwer nahm.

Poe hat auch immer unter einer ganz ähnlichen Veranlagung leiden müssen. Seine Seele war empfindlich, beweglich und zart besaitet. Wo andre nur ein wenig erregt wurden, da war er tief verwundet, mußte Todesqualen leiden, wo andre sich nur ärgerten. Es ist wunderbar, daß das elastische Empfinden des Dichters sich immer wieder hat aufrichten können und daß der Zusammenbruch nicht eher gekommen ist.

Achims von Arnim Leben verlief zu regelmäßig, als daß es zu Vergleichen mit Poes stürmischem Lebensgange Anlaß geben könnte. Er blieb im allgemeinen von verderblichen Leidenschaften frei. Nur ab und zu blitzte es in ihm auf wie aus einem Vulkan, den man erloschen glaubt, plötzlich das Feuer wieder hervorbricht. Dann erfaßte ihn der Gedanke von der Lüge und Verächtlichkeit des Lebens, er fluchte dem Schönen, das den Menschen verderbe, und der Liebe, die keinen Frieden bringe. In der „Gräfin Dolores“ finden wir die leidenschaftlichen Worte:

„Mögen alle Gläser springen, alle Lippen davor erblassen,
Ja ich will die Wahrheit singen, muß ich auch die Wahrheit hassen.
Warum die Schönheit so flüchtig ist, das will ich Euch verkünden:
Sie ist ein Gift, das um sich frißt, die Augen davon erblinden.
Warum die Liebe so töricht ist, das will ich Euch verkünden:
Weil sie mit aller ihrer List sich selber nicht kann ergründen.
O wohl uns, daß so viel Schönheit tot, daß wir sie nicht brauchen zu lieben,
O weh uns, daß in der Tränennot mehr Glück als in der Überlegung“.[23])

Dieser Hang zur Selbstpeinigung ist auch ein Grundzug in Poes Wesen, der durch sein ganzes Werk geht. Zuerst tritt er in der Vorrede zur zweiten Ausgabe seiner Gedichte vom

Jahre 1831 zutage. Beim Lesen von Anakreons Versen fand er, daß sich all seine Freuden in Qual, seine Unbefangenheit in wilde Begier, sein Verstand in Liebe und sein Wein in Feuer auflösten. Und noch jung und in Torheit versunken verliebte er sich in die Melancholie und warf seine ganze irdische Ruhe und Zufriedenheit hinweg. Reiner Genuß der Schönheit war ihm versagt, denn wenn er sie anschaute, kam ihm sofort der Gedanke, daß sie bald in Häßlichkeit untergehen müsse, das schöne Bild des Lebens verknüpfte sich ihm mit der entgegengesetzten Vorstellung der Zerstörung. So sagt er in „Berenice“: „How is it that from Beauty I have derived a type of unloveliness? from the covenant of peace a simile of sorrow? But as in ethics evil is a consequence of good, so in fact, out of joy is sorrow born. Either the memory of past bliss is the anguish of to-day, or the agonies which are have their origin in the ecstasies which might have been . . .“,[24]) oder an einer andern Stelle: „That earnest mutual love, my own Monos, which burned within our bosoms, how vainly did we flatter ourselves, feeling happy in its upspringing that our happiness would strengthen with its strength. Alas, as it grew, so grew in our hearts the dread of that evil hour which was hurrying to separate us for ever. Thus in time it became painful to love. Hate would have been mercy then“.[25])

Diese unglückliche Veranlagung rückt Poe auch Clemens Brentano nahe, der dem Leben ratlos gegenüberstand und auch nirgends Ruhe und nie eine Heimat fand. Auch er hatte unter der Ungunst der Familienverhältnisse zu leiden. Mitten unter Menschen wuchs der phantasiereiche Knabe doch einsam auf. Einem Berufe oder Studium sich zu widmen war ihm unmöglich, jede Tätigkeit überhaupt verhaßt außer der, über sich nachzugrübeln. Niemals verließ ihn auch das Gefühl seines Unwertes, das ihn tief unglücklich machte. Sein Innneres war zerrissen. Er mußte frohe Weisen spielen, wenn Fieber ihm durch Mark und Bein bebte, mußte die Freude besingen, wenn sein einziger Wunsch war, im Grabe zu liegen. Auf Brentano auch würden die Worte passen, die Poe in trüber Stimmung von sich gesagt hat: „My life has been whim — impulse — passion — a longing for solitude — a scorn of all things present, and an earnest desire for the future“. Wenn aber beide Dichter unter den stürmenden Bildern einer ungeheuren Phantasie litten — Brentano war vielleicht der phantasiereichste deutsche Dichter[26]) —, so unterschieden sie sich scharf dadurch, daß es dem schwankenden, zerrütteten Brentano unmöglich war, die Fülle seiner Bilder in scharf umrissener Darstellung wieder-

zugeben. Poes Energie aber ermöglichte es ihm fast immer, den Strom seiner Vorstellungen zu hemmen und diese in feste, künstlerisch vollendete Formen zu bringen. Daß Brentano wie Poe überhaupt so häufig selbstquälerischen Stimmungen unterworfen waren, lag gewiß zum Teil auch daran, daß ihnen der Humor fehlte, der einzige Tröster in solchen Lagen, über den E. Th. A. Hoffmann so reich verfügte, vielleicht der tiefste Verwandte Poes in Wesen und Dichtung. Auch sein Lachen war oft nur der „konvulsivische Krampf der inneren herzzerreißenden Qual“,[27]) und er wäre an dem quälenden Zwiespalt in seinem Wesen, an den Schrecken seiner Visionen zugrunde gegangen, hätte er eben nicht die herzbefreiende Gabe seines Humors besessen. Dieser freilich brach oft seltsam genug hervor und erging sich in komischen Bocksprüngen, die manchem lächerlich dünken mögen, der ihre innerste Ursache nicht kennt. Auch Poe besaß Humor, den wilden amerikanischen Humor, dem später Mark Twain in der Literatur reichen Ausdruck verlieh. Aber er brachte ihm keine Befreiung, er kam ihm wohl nur in den wenigen glücklichen Stunden, in denen er sich frei vom ewigen Drucke fühlte, oder er mußte ihn mit Gewalt herbeirufen, wenn der Geschmack der Leser oder der Redakteure „verständliche“ Erzählungen im Sinne von „Blackwood“ verlangte. Poes Humor bringt auch selten zum herzlichen Lachen. Er quält, ja es packt uns oft ein Grauen, wenn wir die meist rauhen Späße lesen, und wir glauben hinter dem zum Lachen verzerrten Gesicht, wie hinter der Larve des Harlekins, das wahre, von Gram und Schmerz entstellte Antlitz des Dichters zu sehen.

Hoffmann war schon durch seine Abstammung auf die gleiche Linie mit Poe gestellt: er stammte von einer hysterischen Mutter, wie Poe von degenerierten Eltern. Auch die Vorliebe für den Alkohol wie die äußerste Reizbarkeit durch dieses Gift scheint in beiden Dichtern durch Veranlagung begründet zu sein. Sie brauchten beide sehr wenig berauschende Getränke zu sich zu nehmen, um in den Zustand erhöhter Stimmung zu kommen. Aber der Zweck und die Art des Sichberauschens waren ganz verschieden, wenn sich auch der Erfolg ähnelte. Hoffmann machte ein Studium daraus, ja er sah es für eine Kunst an, sich mit Absicht in den Zustand phantastischer Erregung zu setzen. Und die Bilder strömten ihm, wenn er nur eine halbe Flasche Wein getrunken hatte, in Scharen zu, die Gedanken kamen in blendender Fülle geschossen, mit einem ganzen Brillantfeuerwerk geistreicher Einfälle vermochte er den Kreis seiner Serapionsbrüder zu unterhalten. Nach solchen Stunden ergoß sich dann der Strom der Gedanken, lustiger oder ernster und

grausiger oder barocker Bilder in die Form von Dichtungen. Fast alle seine Werke und darunter die, die dem Hoffmann-Liebhaber die schönsten dünken, sind so entstanden.

Poe trank ganz anders. Nicht um des Genusses willen, sondern um sich zu betäuben; in großen Schlucken goß er das Getränk hinab, wenn er seine Anfälle hatte. Ihm war es gleichgültig, was er trank, wenn er nur trank. Und er tat es nicht, um seine Phantasie zu steigern — die war reich genug, zu reich meist, um in Schranken gehalten zu werden —, auch nicht, um seine Träumereien und Visionen herbeizurufen oder zu stärken. Das war ja eben die harte Strafe jeder Ausschreitung, daß die geliebten Bilder, in denen er lebte, quälenden Angstvorstellungen Platz machten und erst nach Wochen allmählich wiederkamen. Schwerlich auch trank er, wie einer seiner Biographen angenommen hat,[28]) um seine stürmende Einbildungskraft zu beruhigen oder ganz auszuschalten und seine analytischen Fähigkeiten dann in voller Stärke entfalten zu können. Die Annahme ist aus dem gleichen Grunde unwahrscheinlich wie die, Poe habe durch Stimulantien seine Phantasie anzuregen beabsichtigt. Seine Begabung für die Analyse, die er so oft gezeigt hat, war zu glänzend, als daß sie irgendeiner Nachhilfe bedurft hätte. Er trank einfach, als ob er eine Pflicht erfüllte, stumm und widerstrebend. Er trank ohne Absicht, unter einem unwiderstehlichen Zwange, der in seiner Natur lag und von dem sich zu befreien sein unablässiges Ringen und sein höchster Wunsch war. Wenn aber doch manchmal eine Absicht vorlag, so war es die, quälenden Erinnerungen zu entgehen.[29]) Der Rausch erfolgte schon nach sehr kleinen Mengen Alkohol, die dem Durchschnittsmenschen nicht schaden. „A glass made him tipsy. As to his being a habitual druncard, he never was so long as I knew him",[30]) sagte von ihm eine Dame, die ihn von seiner Jugend bis zu seinem Ende kannte, und einer seiner Biographen schrieb: „With a single glass of wine his whole nature was reversed, the demon became uppermost, and, though none of the usual signs of intoxication were visible, his will was palpably insane".[31]) Er selbst gab zu, daß er kein Vergnügen am Trinken habe: „I have absolutely no pleasure in the stimulants in which I sometimes so madly indulge. It has not been in the persuit of pleasure that I have perilled life and reputation and reason. It has been in the desperate attempt to escape from torturing memories".[29]) Das waren die Trinksitten Poes nicht nur in späteren Jahren, sondern schon in seiner Jugend. Ein Kamerad Poes auf der Universität Virginia, Mr. Tucker, beschreibt den Hang des 17jährigen Jünglings zum Alkohol folgendermaßen: „His passion for strong drink

was even then of a most marked and peculiar character. He would always seize the tempting glass, generally unmixed with sugar or water — in fact, perfectly straight —, and without the least apparent pleasure, swallowed the contents, never pausing until the last drops had passed his lips. One glass (the seize is not stated) at a time was all that he could take; but it was sufficient to rouse his whole nervous nature into a state of strong excitement, which found vent in a continuous flow of wild, fascinating talk that irresistibly enchanted every listener with siren-like power".[32]) Die unmittelbare Folge des Alkohols war also bei Poe die gleiche wie bei Hoffmann: starke Erregung der Phantasie. Aber bald folgten bei Poe heftige Schmerzen, denn sein überempfindliches Nervensystem ließ sich nicht ungestraft mißhandeln. Die dumpfen Zustände nach den Ausschreitungen waren mit körperlichen und seelischen Qualen erfüllt, auch von Erinnerungen an seine Halluzinationen, oft so seltsamen und häßlichen, daß wir beinahe ratlos vor ihnen stehen. Sinnlose, literarisch ganz und gar wertlose, nur den Arzt interessierende Erzählungen, wie „The Angel of the Odd", „Loss of Breath", „Never Bet the Devil Your Head", und einige andere Erzählungen dieser Art können wir uns nur in solchen Zeiten entstanden denken. — Die eigenen Angaben Poes und die seiner Bekannten über die Art und den Grund seiner Neigung zum Trinken wie der Umstand, daß die in Rauschzuständen geschriebenen Werke ihren Ursprung deutlich erkennen lassen und auch keineswegs verleugnen, die analytischen Erzählungen aber nirgends auf die Einwirkung des Alkohols hindeuten, werden genügen, die Annahme, Poe habe zur Steigerung seiner analytischen Fähigkeiten getrunken, unwahrscheinlich zu machen. Denn wo er einen krankhaften Zustand beschreibt, scheut er sich nie, die Ursache dazu offen anzugeben.

Wie Hoffmann sich durch den Alkohol zugrunde richtete, in bewußter Weise sein Leben verkürzte und dessen Inhalt dadurch verdichtete, so ist auch Poes früher Tod der Einwirkung der Berauschungsmittel zuzuschreiben. In den letzten Jahren seines Lebens hatte er wiederholt Anfälle von delirium tremens gehabt, deren einem er auch unterlag. Sein Widerstand gegen den Alkohol hatte sich mehr und mehr vermindert, als der Tod seiner Frau ihm den letzten Halt im Leben geraubt hatte.

Tief lasen Hoffmann und Poe in ihrem Innern und erkannten, daß in ihnen etwas von dem lag, was die Menschen Wahnsinn zu nennen pflegten. „Einiger Wahnsinn", sagt Hoffmann, „einige Narrheit ist so tief in der menschlichen Natur bedingt, daß man diese gar nicht besser erkennen kann als durch sorgfältiges Studium

des Wahnsinnigen und Narren, die wir gar nicht in Tollhäusern aufsuchen dürfen, sondern die uns täglich in den Weg laufen, ja am besten durch das Studium unseres eignen Ichs, in dem jener Niederschlag aus dem chemischen Prozeß des Lebens genugsam vorhanden".[33])

Poe sagte, daß man ihn als wahnsinnig bezeichne, und gab auch zu, daß man ein gewisses Recht dazu habe. Aber was sei Wahnsinn? Müsse man nicht den schärfsten Verstand, alles Erhabene und Tiefe so nennen?[34]) Poe suchte gerade in seiner kranken Veranlagung seinen Stolz, die im Bunde mit seiner gewaltigen Energie es ihm möglich machte, das Wort des Novalis zu verwirklichen: „Selbst in Seelenkrankheiten kann der Mensch außerhalb seiner selbst sein und beobachten und gegenexperimentieren. Es ist freilich oft sehr schwer — den sensibelsten am schwersten —, deren Hang überhaupt lebhaft und schnell ist".[35]) Poe hielt wie Hoffmann seine Gewalt über das dunkle Zwischenreich zwischen Leben und Tod, seine Kenntnis des Grenzgebiets des Bewußten und des Unbewußten für eine Gabe, die zu besitzen ein Glück sei. „He who has never swooned" — dies sind seine Worte — „is not he who finds strange palaces and wildly familiar faces in coals that glow; is not he who beholds floating in mid-air the sad visions that the many may not view; is not he who ponders over the perfume of some novel flower; is not he whose brain grows bewildered with the meaning of some musical cadence which has never before arrested his attention."[36])

Diese wenigen, aus dem Leben und Charakter einiger Romantiker hervorgehobenen Züge lassen erkennen, in wie hohem Maße die Persönlichkeit Poes romantisch genannt werden kann. Es handelt sich darum bei ihm nicht um eine bewußte Entwicklung zu einem erstrebten Ziel, das eben die romantische Dichtkunst sein würde. Die Neigung zum Romantischen war vielmehr in Poe begründet und brach immer wieder durch. Seine eigentlichen Erzählungen sind romantisch. Und wenn er Werke anderer Art, wie Abenteuer-, Lügen- oder Detektivgeschichten, schrieb, so schimmert doch auch in diesen oft ein romantischer Gedankengang hervor. Die Denkart und Anschauungen Poes im ganzen als romantisch zu erweisen, soll nun im folgenden versucht werden.

POES DENKART UND ANSCHAUUNGEN IN ÜBEREINSTIMMUNG MIT DER DEUTSCHEN ROMANTIK

Man könnte sagen, daß, obwohl viele Erzählungen Poes in Stoff und Stil durch und durch romantisch sind, doch die Art, wie er sie streng nüchtern, kalt berechnend ausarbeitete, dem romantischen Empfinden und Schaffen gerade entgegengesetzt gewesen sei. Man hat sich gewöhnt zu meinen, die Romantiker hätten sozusagen unbewußt, aus ihrem starken Gefühl allein heraus, mit möglichster Ausschaltung strenger Planmäßigkeit und vorhergehender Berechnung, ihre Werke geschaffen. Damit erklärt man das Unbestimmte, Zerfließende, auch Verworrene, was in der Tat vielen ihrer Schriften ihre Eigentümlichkeit gibt. Es mag daran manches Wahre sein, wenn man gewissen Vertretern der romantischen Schule, vor allem den Spätromantikern, diesen Vorwurf macht. Es ist aber zu bedenken, daß sie keine rhetorischen Dichter waren, die keine neuen Begriffe in die Fesseln der Sprache zu zwängen haben und mit ererbten Mitteln arbeiten können. Sie schufen vielmehr eine ganz andre Welt, im Gegensatz teilweise zu der vorhandenen klassischen: die Welt des Unbewußten, die man bisher vernachlässigt hatte. Um sie deutlich zu machen, mußten sie neue Mittel finden, die Gefühlswelt auch im Leser wachzurufen. Daher ihr Stammeln, ihr Ringen mit der Sprache. Sie sagten sich nun von jeder Regel, die Form und den Inhalt betreffend, los. Ihr erstes Gesetz war, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich dulde. Jeden Gegenstand dürfe er behandeln, insofern dieser nur etwas Originales in sich habe; die romantische Poesie sei schlechterdings universal. Und wie weit die Romantiker die Willkür in Form und Inhalt trieben, zeigt sehr gut Friedrich Schlegels Romanfragment „Lucinde".

Diese Ansichten wurden aber keineswegs von allen Romantikern geteilt. Der bedeutendste unter ihnen, Hardenberg, sprach es aus, daß das erste Genie, das sich selbst durchdrang, hier den typischen Keim einer unendlichen Welt gefunden habe; es habe eine Entdeckung gemacht, welche die merkwürdigste sein mußte, denn es beginne damit eine ganz neue Epoche der Menschheit. Er hielt also das blinde, sich selbst

nicht bewußte und aus dem Innern allein fließende Schaffen für Unvollkommenheit. Der Verstand müsse das Gefühl durchdringen, damit ein Vollkommenes entstehe. Das Genie, das bewußt schaffe, leiste für immer das, was einem unbewußt schaffenden nur in Augenblicken, und nur in den glücklichen, gelinge. Verstand und Phantasie müßten unter eine Einheit gebracht werden. Er sagt: „Der Sitz der eigentlichen Kunst ist lediglich im Verstande. Dieser konstruiert nach einem eigentümlichen Begriffe. Phantasie, Witz und Urteilskraft werden von ihm nur requiriert . . .“ [37]) und weiterhin: „Der Verstand ist der Inbegriff der Talente. Die Vernunft setzt, die Phantasie entwirft — der Verstand führt aus . . . —“,[38]) Worte, die auf Poes Art zu dichten buchstäblich anzuwenden sind. Novalis brachte also zum Subjektivismus der Romantiker eine unter ihnen noch nicht bekannte, neue Gesetzmäßigkeit, die auch die Regelmäßigkeit zu ihrem Rechte kommen lassen wollte. So kann es nicht wundernehmen, daß er, der sich eifrig mit den Wissenschaften beschäftigte, als die höchste die Mathematik pries, womit er auf dem gleichen Standpunkte stand wie Poe.

Das Streben der Romantiker ging also dahin, das, was unbewußt im Menschen schlummerte, ans Tageslicht zu ziehen. „Poesie ist Darstellung des Gemüts, der inneren Welt in ihrer Gesamtheit.“ [39]) Darum beschäftigten sie sich so eifrig mit den Leidenschaften und Krankheiten der menschlichen Seele und wollten sie mit ihrem Wissen erfassen. In diesem Streben, das stärkste Nerven erfordert, gingen sie meist zugrunde, denn sie waren fast alle schwache Menschen. Mehr als einer mußte seine Lust, den quälenden Zwiespalt zwischen Wollen und Können zu überwinden, mit frühem Tode oder langem Wahnsinn büßen. Was aber keinem unter ihnen gelang, auch nicht Novalis, der zu früh starb, um sein Ziel zu erreichen: die Vereinigung von Fühlen und Wissen, von subjektivistischem Künstlertum und wissenschaftlicher Phantasie, das vollbrachte Edgar Allan Poe, den man in dieser Hinsicht als den vollkommensten unter den Romantikern bezeichnen kann. Seine ganze Veranlagung kam ihm darin entgegen. Er besaß eine ungeheure Phantasie, war Visionär und hatte die seltene Gabe, kalt sein eigenes Inneres beobachten zu können. Er sah den Wahnsinn, die perversen Ideen und die Zwangsvorstellungen, die in ihm wühlten, zerlegte ruhig, wie ein Anatom die menschlichen Glieder, die Gefühle, die der Alkohol, das Morphium und andere Berauschungsmittel in ihm erregten, und spann sie mit einer Einbildungskraft, die keine Grenzen kannte und vor dem Ungeheuren nicht zurückschreckte, bis zum äußersten aus. Mit

diesen Gaben nun verband sich ein durchdringender Verstand, eine seltene Fähigkeit zur Analyse und ein unfehlbarer Blick für die künstlerische Wirkung. Wie weit ihn auch seine Phantasie führte, so verlor er doch nie den Überblick über das Ganze. Selten ließ er sich zu Unklarheiten verleiten, die man viel zahlreicher erwartet, denn bei allen Geistesgestörten gibt es ja einen Punkt, bis zu dem sie ihres Verstandes sicher sind, jenseits dessen aber alles im Nebel verschwimmt. Das eben unterscheidet ihn von allen Romantikern, daß er die Fähigkeit besaß, seinen Willen durchzuführen. Sie schufen zwar gute Erzählungsanfänge, aber selten eine gleichwertige Fortsetzung. Alles zerflatterte bei ihnen ins Formlose, wodurch sie bald ermüden mußten. Poe ist auch in seinen phantastischsten Erzählungen nie über die Grenzen der festen Kunstform hinausgegangen.

Dies ist der Punkt, an den wir den Maßstab der künstlerischen Wertschätzung Poes im Vergleich zu den Romantikern anlegen können. Sie waren assoziative Denker und Dichter. In Fülle kamen ihnen die Einfälle und Anregungen geschossen, durch die sie sich aber zu oft von dem festen Gang der Erzählung ablenken ließen. Wenn auch die Abschweifungen oft Schönes bringen, so stören sie doch den regelmäßigen Lauf des Dichtwerkes, verwirren, ermüden und verderben den künstlerischen Gesamteindruck. Poe war andrer Natur. Er hatte das Ende der Erzählung fertig im Kopfe und ließ es nie aus dem Auge. Jeder Gedanke, ja jedes einzelne Wort erscheint darum für den Gesamteindruck berechnet und war es auch. Es gibt bei ihm keinen Stillstand und keine Abschweifung. Jeder Satz führt auf dem geradesten Wege dem Ziele näher, der Stoff und die Darstellung des Stoffes stehen in vollkommener Harmonie. Mit anderen Worten: Der Stil seiner Werke ist vollendet. Wir müssen ihn daher als einen größeren Künstler als einen jeden der Romantiker ansehen, ja wir dürften ihn einen der bedeutendsten überhaupt nennen, wenn nicht die Idiosynkrasie seines Denkens dieses Lob einschränken würde. Seine Veranlagung zwang ihn zur Einseitigkeit. Nur den kranken Menschen vermochte er zu schildern, Grauen, Nacht und Tod waren die Gebiete, in denen er herrschte. Aber „ein Kunstwerk mag wohl durch Nacht und Grauen hindurchgehen, soll uns aber doch schließlich zum Lichte führen, denn dazu ist der Künstler da, daß er den durch Zweifel und Ratlosigkeit gemarterten Menschen die verworrene Erscheinung deutend löse“.[40]) Diese Forderung hat Poe nicht erfüllen können. Er ergriff die Menschen und führte sie in die tiefsten Schrecken hinein, da aber verließ er sie. Mochte sich

ein jeder selbst aus der Irre herausfinden, denn Poe brachte keine Befreiung.

Gemäß ihrer Hauptforderung: Kunst ist Darstellung des Innenlebens, mußten die Romantiker es verschmähen, das Wunderbare, das ihren Werken stark anhaftet, von außen, also durch abenteuerliche Handlung, in die Dichtung zu bringen. „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.“[41]) In Übereinstimmung damit verlegt auch Poe das Wunderbare und die Erklärung dafür in die Tiefen der menschlichen Seele, mit ihren unbewußten, meist auch unbekannten Trieben verknüpft er das vom Verstande geleitete Leben und erzeugt so seltsame Mißtöne. Er schildert den Streit zwischen hysterischer Willenlosigkeit und besserem verstandesgemäßen Wollen, in dem die krankhafte Neigung die Überhand gewinnt. Fixe Ideen, Grübelsucht, Wahnsinn, unmenschlicher Rachedurst, der Befriedigung noch Jahre nach der Beleidigung sucht, die Qualen des bösen Gewissens treiben seine Menschen zu seltsamen, oft sinnlosen Handlungen. Tiefes Versunkensein in sich selbst, überreizte Sinne, die für Eindrücke aus andern Welten empfänglich zu sein scheinen, unvergängliche Liebe entrücken ihn der Erde und führen ihn dahin, wo das Wunderbare zum Alltäglichen, das Alltägliche zum Wunderbaren wird. Diese seine Grundmotive finden wir bei den deutschen Romantikern meist schon behandelt, zum mindesten angeregt, wie später im einzelnen auseinandergesetzt werden wird.

Im allgemeinen ist das Wunderbare und Entsetzenerregende bei Poe auf die gleichen eigentümlichen Erscheinungen zurückzuführen, auf denen es auch bei den Romantikern, vor allem bei Hoffmann, beruhte: die Annahme eines allgemeinen geistigen Prinzips, das auf alle Menschen und unter ihnen wirkt, und das Verschwimmen der Grenzen zwischen dem Innenleben des Menschen und der äußeren Welt. Wie viele Romantiker, um über diese Erscheinungen Klarheit zu gewinnen, mit Vorliebe den Traum, den Wahnsinn und den tierischen Magnetismus studierten, so hatte auch Poe ein tiefes Interesse für diese Probleme. Dazu trat noch eine tiefe Sehnsucht, die Geheimnisse des Todes und des Grabes kennen zu lernen, die ihm aber doch andrerseits Entsetzen einflößten. Seitdem er, dem die Dunkelheit Furcht machte, als Knabe lange einsame Nächte, als „sie traurig und kalt waren, als die Herbstregen fielen und der Wind klagend über den Gräbern weinte“,[42]) an dem Grabe seiner ersten mütterlichen Freundin, Mrs. Jane Stith Stannard, zugebracht hatte, seitdem scheint sich ihm die Vorliebe für das

Grauen und die Nacht und die Nachtseiten der Seele unauslöschlich eingeprägt zu haben. Er schien auf Friedhöfen zu leben und seine Nahrung aus den Gräbern zu saugen, er schien die Toten zwingen zu können, ihm Rede zu stehen und ihm ihre Schmerzen zu klagen, er sah die Gräber offen und die Leichen im phosphorischen Lichte schimmern und viele, die die Menschen für tot gehalten hatten, in fruchtlosem Ringen um ihr Leben kämpfen und hörte ihr ergreifendes Wehegeschrei zum Himmel schallen.[43]) Sein Leben war erfüllt von Träumen und ekstatischen Zuständen, in denen er die höchsten Wahrheiten offenbart glaubte, wie in Traumzuständen viele Romantiker ihre Menschen prophetische Zukunftsblicke tun ließen. Über sein philosophisches Werk „Eureka", das nur reinste Wahrheit enthalten sollte, schrieb Poe: „To the few who love me and whom I love — to those who feel rather than to those who think — to the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities — I offer this book of truths". Denen, die bei Tage träumten, seien viel mehr Dinge bewußt als den nüchternen Menschen, die nur bei Nacht träumten. „They who dream by day are cognisant of many things which escape those who dream only by night. In their grey visions they obtain glimpses of eternity, and thrill, in waking, to find that they have been upon the verge of the great secret. In snatches they learn something of the wisdom which is of good, and more of the mere knowledge which is of evil. They penetrate, however rudderless or compassless, into the vast ocean of the ‚light ineffable', and again, like the adventurers of the great Nubian geographer", „agressi sunt mare tenebrarum, quid in eo esset exploraturi".[44]) Und schließlich kam Poe dahin, daß seine Visionen ihm das tatsächliche Leben bedeuteten, während die Geschehnisse des wirklichen Lebens wie graue Schemen eindruckslos an ihm vorüberzogen. „The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in every deed that existence utterly and solely in itself."[45]) Nur einen Schritt noch brauchte Poe weiterzugehen, und er war am reinen Wahnsinn angelangt, dem gleichen Zustand, den Hoffmann an seinem Einsiedler Serapion schildert, der „die Erkenntnis der Duplizität" verloren hatte, die Unterscheidung einer inneren und einer äußern Welt, und der die Ereignisse, die er nur geträumt hatte, als tatsächlich annahm. Poe sehnte sich nach der Zeit, in der sein ganzes Leben den Träumen gleichen würde, die ihm auf Erden nur wenige Stunden beschieden waren, wie Novalis, der das Leben im Geiste als das höchste pries,

wenn er sagte: „Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihre Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freilich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt".[46]) Auch Tieck verkündete öfter das Traumleben als das wahre, z. B. im „William Lovell": „Die Träume sind vielleicht unsere höchste Philosophie, die Schlüsse der Schwärmer sind für uns deswegen vielleicht unverständlich und lückenvoll, weil wir es nicht begreifen, wie in ihnen Vernunft und Gefühl vereinigt ist . . .",[47]) oder im „Phantasus": „So könnte man denn wohl, unterbrach Theodor, aus witziger Willkür mit der Wirklichkeit wie mit Träumen spielen und die Geburten der Dunkelheit als das Rechte und Wahre anerkennen wollen? — Tun denn so viele Menschen etwas anderes? fragte Willibald. — Und tun sie denn so unrecht daran? antwortete Ernst mit neuer Frage".[48])

Man erkennt, in wie hohem Maße Poe die Eigenschaft, sich vor dem tatsächlichen Leben ins Innere zurückzuziehen, mit den Romantikern gemeinsam war.

Es kann nicht anders sein, als daß die Neigung, in Träumen zu leben und Visionen gegen die Wirklichkeiten des Lebens einzutauschen, nur in ganz besonderen Charakteren Platz greifen wird. Es ist eben die Eigentümlichkeit des Romantikers, mit emporgehobenem Blick durch die Welt zu wandeln, lustig und heiter, wie Eichendorffs fahrende Schüler und Sänger, oder trübe und selbstquälerisch, wie William Lovell oder Abdallah. Der romantische Mensch ist zwiespältig, zwei Wesen wohnen in ihm. Das eine strebt nach oben, das andere klammert sich an der Erde fest. Immer suchen sich beide zu vereinigen und kommen doch nie zusammen. Es fehlt ihnen die Kraft des festen Zusammenhalts. Diese Schwäche war der Grund der romantischen Sehnsucht nach einem Unbestimmten, nach einer geträumten Schönheit, die sie in weiter Ferne suchten, in heimlichen Wäldern oder wilden Gebirgen. Sie war der Grund, daß sie ruhelos umher wanderten und nirgends heimisch waren, war auch die Ursache, daß sie im Genuß keine Befriedigung fanden. Denn im Genuß tauchte vor ihnen das Bild einer noch höheren Schönheit auf, der sie nun nachjagten. Doch nirgends wurde ihre Sehnsucht gestillt. Tieck sagt: „Im vollen Gefühle meines Glücks, auf der höchsten Stufe meiner Begeisterung ergreift mich kalt und gewaltsam eine Nüchternheit, eine dunkle Ahnung — wie soll ich es dir beschreiben? — wie ein feuchter nüchterner Morgenwind auf der Spitze des Berges nach einer durchwachten

Nacht, wie das Auffahren nach einem schönen Traume in einem engen trüben Zimmer".[49]) Sie suchten, um der Seelenqual zu entgehen, Befriedigung im Sinnenrausch, ohne sie zu finden. Nur kurze Zeit machte der Wein sie ihre Schmerzen vergessen, sie stießen bald die Frauen von sich. Ist es zu verwundern, daß mancher dieser reizbaren, haltlosen Menschen sich von dem Zwiespalt aufzehren ließ und früh zugrunde ging? Es wurde auch fast keiner unter ihnen alt, und die wenigen, die länger als 50 Jahre lebten, waren in der letzten Zeit ihres Lebens ohne Bedeutung für die Dichtung. Ihr Schaffen fiel in die Jugend, in die Jahre der heißen innerlichen Kämpfe, als das Unbewußte gegen das Bewußte, der Geist gegen die Natur rang und der Widerstreit sie oft dem Wahnsinn nahe brachte. Da dem Wahnsinnigen aber die Schranken gefallen sind, an denen die Romantiker vergebens rüttelten, so fehlte es nicht an Stimmen, die den Wahnsinn als einen höheren Zustand, als die geistige Gesundheit ansahen. Deutlich geht dies aus Tiecks Worten hervor: ... „Wenige haben den raschen frechen Schritt vorwärts getan, mit einem lauten Krach zerspringen die Ketten hinter ihnen, sie stürzen unaufhaltsam vorwärts, sie sind dem Blicke der Sterblichen entrückt. Das Geisterreich tut sich ihnen auf, sie durchschauen die geheimen Gesetze der Natur, ihr Sinn faßt das Ungedachte, in flammenden Ozeanen wühlt ihr nimmermüder Geist, — sie stehen jenseits der sterblichen Natur, sie sind im Menschengeschlechte untergegangen, — sie sind der Gottheit näher gerückt, sie vergessen die Rückkehr zur Erde — und der verschlossene Sinn brandmarkt mit kühner Willkür ihre Weisheit Wahnsinn, ihre Entzückung Raserei ..."[50])

In Poes Charakter sind alle die eben geschilderten Züge vorhanden. Er lebte in Träumen, losgelöst von der Welt, an die er doch gefesselt war und in der Reichtum zu gewinnen sein glühender Wunsch war. Sein Inneres war zerrissen. Voll Abscheu kehrte er sich von seiner Umgebung ab und strebte dem Bild einer hohen Schönheit nach. Sie allein war seine heiße Liebe, sie betete er an und suchte sie überall. Unstet durchwanderte er die Städte der Vereinigten Staaten und verweilte nirgends lange. In der Nacht trieb es ihn von seinem Lager empor und ruhelos und einsam streifte er umher. Nirgends aber fand seine Sehnsucht Befriedigung. Sein von Natur aus leicht erregbares Gemüt wurde immer reizbarer, der häufige Genuß von Stimulantien brachte ihn dem Wahnsinn nahe. Und auch er stellte ernstlich die Behauptung auf, daß Wahnsinn kein untergeordneter Zustand sei. Im Gegenteil: „Men have called me mad, but the question is not yet settled whether madness

is or is not the loftiest intelligence, whether much that is glorious, whether all that is profound, does not spring from disease of thought, from moods of mind exalted at the expense of the general intellect". [51]) Allerdings ist dieser Wahnsinn nicht so ganz der, den die Romantiker beschrieben, sondern nur eine Apotheose der Idiosynkrasie von Poes Denken.

Poe wurde auch nicht alt. Im Anfang des vierten Jahrzehnts seines Lebens hatte er den Höhepunkt seines dichterischen Könnens erreicht. Was er von da ab schrieb, waren meist Kritiken. Die wenigen Dichtwerke aber, die 1846—1849 entstanden, zeigen einen merklichen Verfall seiner geistigen Fähigkeiten. Sein früher Tod, so beklagenswert er auch ist, hat uns vielleicht doch nicht so viel geraubt, als man oft meint.

Stark beschäftigten die Romantiker die Wunder des Mesmerismus oder tierischen Magnetismus. Fast alle studierten diese Erscheinung, die ihnen zur Erklärung ihrer Annahme eines allgemeinen geistigen Prinzips gute Beweise in die Hand lieferte, und Hoffmann vor allem wurde nicht müde, das Thema hin und her zu wenden. Auch Poe war von dem Vorhandensein eines psychischen Prinzips fest überzeugt, durch das alle Menschen in einer großen Verbindung ständen und das unabhängig von Zeit und Raum wirke. Infolgedessen erkannte er auch das Vorhandensein des tierischen Magnetismus, oder wie man damals oft sagte, Mesmerismus, an, ja er ging mit seinen Folgerungen aus diesem Phänomen viel weiter als seine Vorgänger.

Die Annahme des geistigen Prinzips stand mit der Weltanschauung der Romantiker im Zusammenhang. Die Welt, so sagten sie, ist ein einziges Ganzes, durch und durch mit Leben erfüllt. Jedes Teilchen ist eine Welt im kleinen und hat die Eigenschaften der großen Welt im entsprechenden Maße an sich. Wenn aber alles mit Leben erfüllt ist, so muß es auch Beziehungen zwischen allem geben, zwischen Organischem und Anorganischem, zwischen der Erde und ihren Lebewesen und zwischen diesen Lebewesen selbst. Zum Beweise dafür, daß diese Beziehungen und damit die Einheit der Welt beständen, wurde eben der tierische Magnetismus herangezogen, der die Beziehungen zwischen den Teilen der Welt am deutlichsten zeigte. Dem gleichen Zwecke mußte die romantische Entwicklungslehre dienen.

Alles, so verkündeten die romantischen Philosophen, ist aus dem großen Chaos hervorgegangen, in das Gott den Urkeim einer jeden Art von Lebewesen in ihrer Vollkommenheit gelegt hatte. Das höchste Lebewesen aber, der Mensch, ist noch keineswegs auf dem Gipfel der Vollkommenheit angelangt, mit

der ihn Gott begabte, als er ihn schuf. Er hat im Lauf seiner Entwicklung diese Vollkommenheit allmählich eingebüßt, und seine Aufgabe ist es nun, sich zu dem ursprünglichen, höheren Zustand wieder emporzuarbeiten. Es wird auch zweifellos eine Zeit kommen, wo es eine noch vollkommenere Form seiner Individualität geben wird, den Übermenschen, der vielleicht mit vollkommen veränderten Sinneswerkzeugen ausgerüstet ist. Individualität überhaupt ist das Ziel der natürlichen Entwicklung jeder Art. Sie ist nun die Vereinigung des Geistes mit der Natur, höchste Individualität also, und damit Ziel und Bestimmung der Menschheit, innigste Durchdringung des Natürlichen durch das Geistige und nie Trennung beider. Auch der Tod kann diese nicht herbeiführen. Er bewirkt im Gegenteil einen im Leben unerreichbaren Zusammenschluß von Geist und Natur. Auch der Körper ist also unsterblich. Man stellte sich nun die Leibesgestalt nach dem Tode verschieden vor, meist so, daß die Form des irdischen Leibes beibehalten werde, doch aus unendlich feinem Stoff bestehe. Die Sinne werden bewahrt, werden aber sehr empfindlich und brauchen nicht an Organe gebunden zu sein. Es kann vielmehr jeder Körperteil Werkzeug der Sinneswahrnehmung sein, was man auch an Somnambulen beobachtete. Es werden uns darum im jenseitigen Leben viel mehr Dinge offenbar sein, als wir jetzt infolge der beschränkten Aufnahmefähigkeit unserer Sinne wahrnehmen können, unser Bewußtsein wird also gesteigert, der Wert der Persönlichkeit damit erhöht werden.

Der Glaube an die Einheit der Welt, die also von den Romantikern aus dem tierischen Magnetismus und der Entwicklungslehre bewiesen wurde, mußte notwendigerweise dahin führen, den Menschen nicht für sich allein, als bloßes Individuum aufzufassen, sondern ihn mit seiner irdischen Umgebung, ja schließlich dem ganzen Weltall in Verbindung zu setzen, das mit seinen Urelementen noch auf jeden einwirke. Der Mensch, der sich aus dem Bewußtsein allein erklären läßt, ist kein romantischer Mensch. Fremde, überirdische Einflüsse müssen ebenso oder noch mehr in einem jeden tätig sein als der Verstand. Er ist dem Klima, dem Einflusse der Elemente und Gestirne unterworfen. Und in der Tat beobachtete man Menschen mit der Fähigkeit, gewisse Metalle und das Wasser zu fühlen, wie es übrigens noch heute Rutengänger geben soll. Man stellte ein Einwirken mancher Bäume und Pflanzen, des Mondes und des Sternhimmels fest, nicht nur auf die Sinne, sondern vor allem auf die seelischen Empfindungen, die Stimmung. Endlich wies man auf deutliche Beziehungen zwischen Tier und Mensch

und den Menschen selbst hin. Wenn aber die gesamte Natur mit dem Innern des Menschen in Verbindung steht, warum nicht auch die Toten, deren Weiterleben nach dem irdischen Tode von den meisten Romantikern angenommen wurde! Nicht wenige unter ihnen hielten in der Tat eine Einwirkung Abgeschiedener auf den lebenden Menschen für denkbar.

Poes Anschauungen von der Welt und dem Menschen waren ähnlich. Ihm stand es fest, daß die Welt aus einer Ureinheit entstanden sei. Das Chaos habe sich in unendlich viele Welten im kleinen gespalten, die aber wie die Urwelt mit Leben durchdrungen seien und das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit nie verloren hätten. Ein unendlich feiner, alles durchdringender Stoff, der Weltäther, halte sie in ununterbrochener Verbindung. Das Leben sei keineswegs auf die Tier- und Pflanzenwelt beschränkt. Wir irrten, wenn wir in törichter Selbstüberschätzung annähmen, daß der Mensch für sich allein dastehe und in seiner zeitlichen und zukünftigen Entwicklungsform eine größere Wichtigkeit im Weltall habe als die Ackerkrume, der wir die Seele aus einem sehr wenig tiefen Grunde absprächen: weil wir das Gesetz ihres Seins und dessen lebendige Wirkung nicht sähen. Er läßt daher die lebende mit der scheinbar toten Natur in Verbindung treten. In einer Erzählung[52]) verknüpft er die grauen Steine eines Hauses mit dem Schicksal der Familie, die es bewohnt, und läßt sie ein Leben für sich führen. Er fühlt sich eins mit der ihn umgebenden Natur. So empfindet er Unruhe und Schmerz bei der Betrachtung ihm nicht zusagender Gegenden. Er sagt: „Grandeur in any of its moods, but especially in that of extent, startles, excites — and then fatigues, depresses. For the occasional scene nothing can be better — for the constant view nothing worse. And, in the constant view, the most objectionable phase of grandeur is that of extent; the worst phase of extent that of distance. It is at war with the sentiment and with the sense of seclusion — the sentiment and sense which we seek to humour in ‚retiring to the country'. In looking from the summit of a mountain we cannot help feeling abroad in the world. The heart-sick avoid distant prospects as a pestilence".[53]) Für Poe ist also die Landschaft nichts als ein Spiegel für das Gefühl und die Sinnlichkeit. Darin, vor allem in der Eigentümlichkeit, beim Betrachten großer, offener Flächen Schmerz zu empfinden, zeigt sich Poe in besonders enger Übereinstimmung mit Clemens Brentano, der von sich sagte: „Kordelia war innig an mich gefesselt und glücklich, da ich noch unfähiger meine Glut in unbestimmte Sehnsucht ergoß, und doch wendete ich mich schon

leise zur Sinnlichkeit und konnte keine weite Aussicht ertragen...“ oder: „So wie ich geschlossene heimliche Gegenden liebte, so war es ihr höchstes Entzücken, von Bergen oder Türmen weit hinauszusehen“.[54])

Wenn je eine Landschaft auf Poe wirkte, so war es die ernste, düstere Landschaft, nicht die heitere, vom Sonnenlicht überstrahlte. „I love indeed, to regard the dark valleys, and the great rocks, and the waters that silently smile, and the forests that sigh in uneasy slumbers, — and the proud watchful mountains that look down upon, — all I love to regard these as themselves but the colossal members of one vast animate and sentient whole — a whole whose form (that of a sphere) is the most perfect and most inclusive of all; whose path is among associate planets; whose meek handmaiden is the moon; whose mediate sovereign is the sun; whose life is eternity; whose thought is that of a god; whose enjoyment is knowledge; whose destinies are lost in immensity; whose cognisance of ourselves is akin with our own cognisance of the animalculae which infest the brain, a being which we regard in consequence as purely inanimate and material, much in the same manner as these animalculae must regard us.“[55]) Poe ging also unbedenklich so weit, der landschaftlichen Umgebung und damit der Welt ein gewisses Gefühl, sogar persönliches Empfinden und das Vermögen, den Menschen zu erkennen, zuzuschreiben. Er folgt darin den Spuren Tiecks, Hoffmanns, Brentanos, Novalis' und anderer Romantiker. Novalis hat den Gedanken sehr deutlich ausgesprochen: „Besondere Art von Seelen und Geistern, die Bäume, Landschaften, Steine, Gemälde bewohnen. Eine Landschaft muß man als Dryade und Oreade ansehen. Eine Landschaft soll man fühlen wie einen Körper. Jede Landschaft ist ein idealischer Körper für eine besondere Art des Geistes . . .“[56]) oder: „Die Natur ist eine Äolsharfe, sie ist ein musikalisches Instrument, dessen Töne wie die Tasten höherer Saiten in uns sind“.[57])

Es war weiterhin die See, die tiefen Eindruck auf Poe machte. Wind und Wellen, das Meer in ruhiger Pracht und schäumender Wut und das Wasser in seinen tausendfachen Farbentönen hat keiner besser zu malen verstanden als er. Das Wasser und der Wind auch waren für ihn mit Leben erfüllt. Im Windhauch lebten für ihn Geister der Toten; er brachte ihm Töne und Düfte aus einer anderen Welt. Aus dem Meeresschaum aber schuf er sich seine zarten, durchsichtigen Frauengestalten, die unter den zugreifenden Händen in ein Nichts

zerstieben. Poe schrieb auch eine kleine Abhandlung: „Essay on Furniture“, in der er — außer einem erlesenen Geschmack — sein Verständnis dafür bekundete, daß zwischen dem Wesen des Menschen und der Art, wie er seine Wohnung einrichtet, ein inniger Zusammenhang besteht und daß die nächste Umgebung des Menschen, wie Möbel, Teppiche, das Licht, wiederum bestimmend auf ihn einwirkt.

In gleich naher Verbindung wie mit seiner toten oder richtiger scheinbar toten Umgebung stand er mit den Lebewesen. Als der scheue und empfindsame, verwaiste Knabe vergebens Liebe bei seinen Pflegeeltern und Kameraden suchte, flüchtete er zu den Tieren, die er liebte und pflegte und die die Spielgenossen seiner frühen Kindheit wurden. In der Erzählung „Arthur Gordon Pym“ beschreibt er die Liebe zwischen dem schiffbrüchigen Knaben und seinem treuen Hunde, in „The Black Cat“ seine Zuneigung zu Hunden und Katzen. Da sagt er das schöne Wort: „Es liegt etwas in der aufopfernden und selbstlosen Liebe eines Tieres, das unmittelbar zum Herzen dessen spricht, der oft Gelegenheit hat, die Armseligkeit und Unbeständigkeit der Menschen in Treue und Freundschaft zu erproben“.[58]) Freunde Poes haben bezeugt, daß er eine ungemeine Zuneigung zu zarten Wesen, wie Blumen und Vögeln, gehabt hat, und wie die Romantiker die Seele des Tieres in seinem Auge sahen und ihnen eine unbekannte, dem Menschen verlorene Welt daraus entgegenstrahlte, wie sie im Blick des gequälten oder sterbenden Tieres Vorwürfe, Liebe und Haß, Fragen, überhaupt tiefere, menschenähnliche Empfindungen zu lesen glaubten, so war auch Poe für das Ursprüngliche und zum Herzen Sprechende im Auge des Tieres empfänglich. In „Metzengerstein“ sagt er: „The young Metzengerstein turned pale and shrank away from the rapid and searching expression of his (sc. the horse's) earnest and human-looking eye“.[59]) Es ist demnach verständlich, daß die Menschen, die Poe schildert, aus dem Bewußtsein allein nicht zu erklären sind. Sie alle stehen unter dem Einfluß fremder Mächte, gute und böse Dämonen streiten in ihnen um die Herrschaft, Dämonen, die in der Seele anderer Menschen wohnen, die aber auch nicht von dieser Welt zu sein brauchen, die auf anderen Planeten wohnen und von da aus uns zum Guten oder zum Bösen lenken können. Darum kann kein Mensch sich ganz kennen lernen, wie auch Poe in seinem Wesen nie recht zu Hause war, in dem nur immer die Leidenschaften stritten, die sein Verstand niemals ganz überwältigen konnte. Denn das Weltall, das uns umfasse und mit jedem Atom auf uns einwirke, sei viel zu gewaltig, als daß ein

Mensch es in seiner Größe erfassen könnte. Er wäre dann Gott. Es müsse aber unser höchstes Streben sein, diesem Ziele entgegenzueilen. Wir müßten uns nicht als Individuen, auch nicht nur als Bürger der Erde, sondern als Bewohner des Weltalls ansehen: „An infinity of error makes its way into our philosophy through Man's habit of considering himself a citizen of a world solely — of an individual planet — instead of at least occasionally contemplating his position as cosmopolite proper — as a denizen of a universe".[60])

Da nun Poe weiterhin das irdische Leben nur als Vorstufe eines schöneren Daseins nach dem Tode ansah und da er an eine Art fleischlicher Auferstehung glaubte, so war für ihn die Möglichkeit gegeben, daß die, die die Erde verlassen hätten, mit den Lebenden noch in Verbindung stehen könnten, wenn sie auch nicht ein jeder höre und sehe. Er verwendet demgemäß das Motiv der Geistererscheinung in seinen Erzählungen und benutzt es geschickt zur Erzeugung des Entsetzens. Aber er tut dies in viel bescheidenerer und feinerer Weise als die Mehrzahl der Romantiker, die oft Erscheinungen auftreten ließen, um ein Verbrechen zu rächen oder bei denen Tote wegen einer ungesühnten Freveltat keine Ruhe finden konnten. Poe blieb mit den Toten, die er geliebt hatte, in steter Verbindung. Wenn seine Träume ihn dem Irdischen entrückt hatten, dann hörte er im Wehen des Windes die Seufzer seiner Leonora, Ströme heiligen Duftes fluteten über ihn hin. Er sah die wesenlosen Schatten an sich vorübergleiten, hörte ihren leisen Tritt und fühlte ihren geisterhaften Kuß auf seinen Lippen, wie Novalis, der am Grabe seiner Sophie Visionen von ihr hatte und mit ihr Zwiesprache hielt, wie Achim von Arnim, der in den „Gleichen" sagt:

„Wer zweifelt noch, daß Seelen der Verstorbnen
Aus Grabestiefen können wiederkehren,
Um ein geliebt Geheimnis zu enthüllen?"[61])

wie Hoffmann in gewisser Beziehung, der in der Aufregung seiner Phantasie die Geister, die er beschworen hatte, wirklich sah, ihrer nicht Herr zu werden vermochte und gegen ihren Andrang zu Hülfe rief, wie schließlich Tieck, Kleist, die Mehrzahl der Romantiker überhaupt.

Die Ansichten, die Poe von dem Zustande nach dem Tode äußerte, verraten unverkennbar den Einfluß romantischer Philosophen, Schellings insbesondere. In verschiedenen Gesprächen,[62]) die man kaum Novellen nennen kann, tritt folgendes zutage:

Der Tod selbst ist ein Punkt, über den wir keineswegs im klaren sind. Die Grenzlinien, die das Leben vom Tode trennen, sind bestenfalls schattenhaft und unbestimmt. Wer könnte sagen, wo das eine aufhöre und das andere beginne? Wenn aber das, was wir Tod nennen, eingetreten ist, so ist unserm Sein damit kein Ende gesetzt, auch nicht unsrer Entwicklung. Zunächst beginnt eine außerordentlich rege Sinnentätigkeit, wobei die Wahrnehmung immer noch auf die gewöhnlichen Sinneswerkzeuge beschränkt ist. Die Romantiker waren auf die Annahme gekommen, daß die Sinnesorgane verschärft und außerdem so erweitert würden, daß schließlich der ganze Körper für Reize empfänglich würde. Man könnte also mit dem ganzen Körper sehen, hören, riechen und fühlen. Poe ging nicht so weit, ließ dafür aber die Endwirkungen der Sinnenreize ineinander verschwimmen. Durch die geschlossenen Augenlider dringen ungehemmt die Ströme der Lichtstrahlen, bringen aber die Wirkung von Tönen hervor, die angenehm oder häßlich klingen, je nach dem Aussehen oder der Gestalt des Gegenstandes, auf den das Licht fällt, ob er hell oder dunkel, gekrümmt oder eckig ist. Töne werden gehört, wie sie der Mensch auch hört, doch schärfer; das Gefühl aber verändert sich. Es ist träg und langsam in der Aufnahme des Reizes, bewahrt diesen aber lange Zeit und empfindet ihn als körperlich wohltuend. Alle Empfindungen sind rein sinnlich. Das Gehirn arbeitet die erhaltenen Eindrücke nicht mehr zu Vorstellungen um. Schmerz- und Lustgefühl sind noch vorhanden, doch nicht in moralischer Hinsicht. Das Klagen und Schluchzen am Sarge empfindet der Tote als getragene, schwermütige Melodien, die über ihn strömenden Tränen durchbeben jede Fiber des Körpers mit Lustgefühl, die Nacht wirkt auf ihn wie eine in weiter Ferne tobende Brandung. Allmählich aber steigt ein neuer Sinn in ihm auf: das Gefühl der Dauer, der abstrakte Sinn für Zeit, ein geistiges pendelndes Pulsieren, das in absoluter Gleichmäßigkeit erfolgt. Die übrigen Sinne aber beginnen langsam abzusterben, bis das Eintreten der Verwesung ihrer Tätigkeit ein Ende setzt, doch noch immer kein vollständiges. Solange der Wurm noch Nahrung findet, ist noch ein matter Abglanz des früheren sinnlichen Empfindens vorhanden, neben dem vorherrschenden Bewußtsein des Daseins, das aber auch langsam schwindet. Dann treten an seine Stelle auf ewig die Autokraten Raum und Zeit (Place and Time). Doch ist dieses höchste Dasein nicht immateriell. Poe scheint sich unter den Unsterblichen Wesen vorgestellt zu haben mit noch immer menschlicher Sinneswahrnehmung. Im Weltenraum schweben

sie umher, dessen Unendlichkeit nur den Zweck habe, stets neue, nie versiegende Quellen zu eröffnen, an denen die Seele ihren Durst nach Erkenntnis löschen könnte, der unstillbar sei und den zu befriedigen ihr Tod sein würde. In der Ewigkeit werden auch die wieder vereint, die der Tod auf der Erde voneinander gerissen hatte und die sich in der Grabesstarre nacheinander gesehnt hatten, die Harmonie der Sphären umgibt auf ewig die Glücklichen.

Die Ähnlichkeit dieser Anschauungen mit denen der Romantiker: Das Bewußtsein nach dem Tode wird erhöht, das Individuum durch Loslösen vom Irdischen, Zufälligen einer höheren Erkenntnis entgegengeführt, womit eine Weiterentwicklung nach dem Tode zugegeben ist — ist deutlich.

Aber sollten diese Darlegungen, die zum Teil doch ziemlich unwahrscheinlich anmuten, wirklich ernstlich aufgefaßt werden oder müssen wir auch die „prose-poems“ als „hoaxes“ auffassen? Die Täuschung wäre dann allerdings in diesen Erzählungen vollkommen, deren Worte erhaben, in eintöniger Pracht dahinrauschen, in Stil und Form an biblische Offenbarungen erinnernd. Die Gedanken sind ernst und würdig, von allem Irdischen abgelenkt und in die Betrachtung des Ewigen allein versunken. Doch erscheint mir das gewiß, daß die Neigung zur Täuschung, zum „hoax“, eine viel größere Rolle in Poes Leben und Werk gespielt hat, als allgemein angenommen wird, und daß manches, was man sich nicht zu erklären weiß, ein Ausfluß dieser Eigenschaft ist.

Und dann ist noch ein Umstand zu beachten: Die sinkende Nacht bringt auf den Toten das Gefühl eines schweren Gewichts hervor und verstärkt einen klagenden Ton, der schon den ganzen Tag hörbar war und dem Widerhall einer fernen Brandung gleicht.[63]) Das Rauschen von Wassern ist aber ein typisches Merkmal epileptischer Anfälle. Poe könnte also Erinnerungen aus einem Krankheitsanfall mit wirklichen Anschauungen vereint haben. Doch da eine genaue Ausscheidung des Krankhaften aus Poes Werken noch nicht unternommen worden ist, haben wir vorläufig noch die Erzählungen so, wie sie vorliegen, anzusehen.

Auch eine Art Entwicklungslehre finden wir bei Poe, die sich freilich von der der Romantiker trennt; aber so wie diese aus ihrer Entwicklungslehre und aus dem den Menschen innewohnenden Drang nach Vervollkommnung zur Annahme des Übermenschen gelangt waren, so kam Poe auf seinem Wege zum selben Ziel. Er stellte sich vor, die genealogischen Umwälzungen auf der Erde und damit die Entwicklung der Lebe-

welt seien durch das Entstehen der Planeten bewirkt worden. Der Sonnenball, sich verdichtend, habe auf seiner Oberfläche eine sich allmählich verdickende Kruste gebildet, diese aber dann abgestoßen. Die fortgeschleuderten Massen hätten sich zu einem Planeten zusammengeballt, die neuauflodernde Glut der Sonne aber hätte tief auf die Natur der Planeten, also auch der Erde, gewirkt und gewaltige Umwälzungen geschaffen. Die gesamte Lebewelt der einen Epoche sei vernichtet worden. Aus ihren Trümmern aber sei, wie der Phönix aus der Asche, eine neue höhere Generation entstanden. Und nun führt ihn seine Phantasie fort ins Unendliche. Könnte nicht, sagt er, dieselbe Erscheinung noch einmal oder mehrere Male eintreten? Könnte nicht die Sonne einen neuen Weltkörper von sich schleudern, daß alles, was jetzt auf der Erde lebe, der Vernichtung anheimfalle, dann aber, im Feuer geläutert, zu neuem Leben auf höherer und schließlich höchster Entwicklungsstufe erwache? Dann könne es einen Menschen geben, der so hoch über dem jetzigen stehe, wie dieser zurzeit über der Tierwelt, einen Menschen mit ganz neuen körperlichen Organen und weit höherer Gewalt des Geistes. Es ist dies der Übermensch der Romantiker in seinem Wesen, freilich durch einen ganz andern Gedankengang erschlossen, einen Gedankengang, der aber von der Wissenschaft schon abgelehnt war, noch ehe ihn Poe äußerte. Er hätte aber auf gleichem oder ähnlichem Wege wie die Romantiker zu diesem Ergebnis kommen können. Denn auch er war überzeugt, daß es vor langer Zeit einen Zustand gegeben habe, wo die Menschen inniger mit der Natur lebten als jetzt und wo sie vollkommen glücklich waren. Die Dichter aber hätten dies allein erkannt und sehnten sich in dieses Paradies zurück. „And these men — the poets — living and perishing amid the scorn of the utilitarians — of rough pedants, who arrogated to themselves a title which could have been properly applied only to the scorned — these men, the poets, pondered piningly, yet not unwisely, upon the ancient days when our wants were not more simple than our enjoyments were keen — days when mirth was a word unknown, so solemnly deep-toned was happiness — holy, august and blissful days, when blue rivers ran undamned, between hills unhewn, into far forest solitudes, primæval, odorous, and unexplored. Yet these noble exceptions from the general misrule served but to strengthen it by opposition. Alas! we had fallen upon the most evil of all our evil days. The great movement ... went on: a diseased motion, moral and physical. Art — the Arts — arose supreme, and once enthroned, cast chains upon the intellect which had elevated them to power. Man, because he

could not but acknowledge the majesty of Nature, fell into childish exultation at his acquired and still-increasing dominion over her elements. Even while he stalked a God in his own fancy, an infantine imbecillity came over him . . .“ [64]) Und so entfernte sich der Mensch immer mehr von dem Ideal, das er einst verkörpert hatte. Nur eins vielleicht würde die Menschheit retten können: die Wiedererweckung des Geschmacks. „It was now that taste alone could have led us gently back to Beauty, to Nature, and to Life.“ [65]) Das beste Mittel dafür wäre der Weg, den Plato angab: Gymnastik für den Körper und Musik für die Seele, Musik, die nicht nur die Harmonie von Zeit und Klang (the harmonies of time and tune), sondern auch die poetische Diktion, dichterisches Fühlen und Schaffen im weitesten Sinne umfassen müsse.

Aber Poe hatte den Glauben an die Menschen verloren. Er hielt sie so, wie sie jetzt sind, für unfähig, den ehemaligen hohen Entwicklungszustand wieder zu gewinnen. Was die Romantiker in ihrem zuversichtlichen Glauben an die Macht des menschlichen Willens und die Unverrückbarkeit seiner Bestimmung dem lebenden Menschen zu erreichen für möglich hielten, das konnte Poe nur von einer neugeschaffenen Menschheit erwarten, die im Feuer geläutert und wiedergeboren sein müßte.

Die Romantiker konnten in ihrem Streben, das Unbewußte ans Tageslicht zu ziehen, den Menschen im Kampfe mit Leidenschaften oder unter dem Einflusse der Umwelt darstellen. Starke Triebe und dunkle Einwirkungen, besonders wenn sie lange unbemerkt bleiben, sich aber dann in gewaltigem Ausbruche Luft machen, erregen in uns Entsetzen und Mitleid, nicht mehr. Denn sie liegen im menschlichen Herzen und können darum von einem starken Willen bezwungen werden. Wenn aber die böse Gewalt außerhalb der Welt gelegt wird, wenn es also das Schicksal ist, das uns umherwirft oder uns vernichtet, ohne uns zu beachten, so packt uns Grauen. Vorstellungen, daß es nutzlos sei, sich sein Leben selbst zurechtlegen zu wollen, und daß der Mensch keine Macht habe, dem Schicksal bestimmend gegenüberzutreten, vielmehr ergeben dulden müsse, was über ihn verhängt sei, hatte die dem Verfall entgegengehende Romantik gepflegt, deren Vertreter in noch höherem Maße als ihre Vorgänger Menschen waren, „die mehr gelebt wurden als lebten“.[66]) Daraus hatte sich die Schicksalstragödie entwickelt. Das Verhängnis scheint hier an unbedeutende Umstände gebunden, an einen feststehenden Tag oder einen mit Blutschuld beladenen Dolch. Über das ganze Stück ist eine Vorahnung von Unglück ausgebreitet, die die Handelnden und den Leser nicht verläßt. Um Stimmung

zu erzeugen, spielt das Stück meist in der Nacht, bei stürmischem Wetter und Donner und Blitz. Wenn die quälende Spannung ihren Höhepunkt erreicht hat, dann bricht endlich das Unglück herein, nicht elementar, sondern längst erwartet, nicht über einen Unschuldigen und darum doppelt tragisch wirkend, sondern über einen alten Verbrecher, der die Strafe lange schon verdiente.

Ähnliche Gedanken scheinen wir in einigen Novellen Poes zu finden.[67]) Doch ist von vornherein zu betonen, daß Poe von dem, was den Werken der deutschen Schicksalstragiker ihr besonderes, oft verspottetes Gepräge gibt, einen durchaus mäßigen Gebrauch gemacht hat. Es ist ihm gelungen, das Grauen vor dem unvermeidlichen Schicksal zu erzeugen, doch ohne den Fluch der Lächerlichkeit auf sich zu laden. Die Novellen spielen auch in der Nacht, Donner und Blitz und Sturm fehlen nicht. Auch die Vorahnung eines Unglücks lastet auf dem Leser und wird mit kluger Berechnung immer mehr genährt. Auch Kleinigkeiten, wie der Schlag einer Uhr, müssen diesem Zwecke dienen. Aber wir empfinden nie ein Zuviel von diesen Zügen. Poe hat sich auf das zur Hervorbringung des beabsichtigten Eindrucks Notwendige zu beschränken gewußt.

Da das Streben der Romantiker, in ihren Werken und in sich Wissen und Fühlen zu vereinen, nie erfüllt wurde, hatten sie es immer mit etwas Unvollkommenem, darum auch Unharmonischem und Krankhaftem zu tun, das schließlich zu einem Grundzug ihres Wesens wurde. Die mit dem Krankhaften verbundene Zuneigung zu den Nachtseiten der Natur förderte seltsame Eigenschaften in ihnen zutage, die in ihrem Leben und ihren Werken sich zeigen. Totenliebe, Vampyrismus, sexuelle Perversität und wollüstige Grausamkeit sind Vorwürfe, an die sich vor den Romantikern selten ein Dichter gewagt hatte, die aber von diesen mit Vorliebe behandelt wurden, eben weil sie ihrem Wesen vertraut waren. Themata dieser Art haben zu viel des Grauenhaften in sich und fanden zu viel Anklang in seinem Charakter, als daß Poe nicht wenigstens eines davon behandelt haben sollte. Die Erzählung von Berenice, der furchtbaren Leichenschändung der Geliebten, ist von romantischen Dichtern wohl an Scheußlichkeit übertroffen worden. Aber keiner hat es wie Poe verstanden, die dunklen Triebe, die zu dem Verbrechen führen, mit solcher Klarheit aus seinem Innern heraus zu schildern.

In der Art, wie Poe sich zur Wissenschaft und Philosophie in ihrem Verhältnis zur Kunst des Dichters stellt, steht er ganz auf romantischem Boden. Der wissenschaftliche Weg der For-

schung wurde zwar von den Romantikern hochgeschätzt, doch allein als unvollkommen betrachtet. Auch die Divination sollte zu ihrem Rechte kommen. Wissenschaft und Phantasie müßten sich vereinigen, und wo der Verstand sich Grenzen gesetzt finde, da solle die Phantasie des Dichters einsetzen, die vielleicht zum Höchsten gelange. Bei Novalis finden wir ein Fragment, das diese Vereinigung fordert: „Der Skeptiker, mein Freund, hat so wenig wie der gemeine Empirismus das mindeste zur Erweiterung der Wissenschaft getan. Der Skeptiker verleidet höchstens den Hypothetikern den Ort, wo sie stehen, macht ihnen den Boden schwankend; eine sonderbare Art, Fortschritte zustande zu bringen; wenigstens ein sehr indirektes Verdienst. Der echte Hypothetiker ist kein andrer als der Erfinder, dem vor seiner Erfindung oft schon dunkel das ersehnte Land vor Augen schwebt, der mit dem dunklen Bilde über der Beobachtung, über dem Versuche schwebt und nur durch freie Vergleichung, durch mannigfache Berührung und Reibung seiner Ideen mit der Erfahrung endlich die Idee trifft, die sich negativ zur positiven Erfahrung verhält, daß beide dann auf immer zusammenhängen und ein neues und himmlisches Licht die zur Welt gekommene Kraft umstrahlt".[68]) So dachten die meisten der Romantiker und Naturphilosophen. Ihre Phantasie führte sie zu Annahmen, für die die Wissenschaft erst viele Jahre später den Beweis der Möglichkeit erbringen konnte. Wir finden z. B. in den „Kronenwächtern" Arnims eine phantastische Erzählung von der Verjüngung eines alten schwachen Mannes durch das Blut eines kräftigen Knaben, die lange Zeit nur als Hirngespinst betrachtet worden ist,[69]) und doch hat die neueste Wissenschaft bewiesen, daß eine sogen. Transfusion des Blutes auszuführen ist. Arnim erzählt auch von einem Taucherboot, das große Strecken unter dem Wasser zurücklegen kann. Er hat sogar eine sinnreiche Maschinerie erdacht und Mittel zur Versorgung mit Luft, die ganz modern ansprechen.[70])

Mit derartigen Ansichten über die Wissenschaft in ihrem Verhältnis zur Dichtung ist Poe vertraut. Er wird nicht müde, scharfen Spott über die auszugießen, die den Theoretikern kein Vertrauen entgegenbringen und nur zwei Wege zur Wahrheit anerkennen, den induktiven und den deduktiven. Er nennt ihre Art zu forschen „the crawling system" und wirft ihnen vor, sie achteten mehr auf den Weg zur Wahrheit als auf sie selbst. Er behauptet, alle wahre Wissenschaft mache ihre bedeutenden Fortschritte in Sprüngen, und die Geschichte biete den Beweis dafür. „Among a tribe of philosophers" — so lauten seine Worte — „who pride themselves excessively upon matter-of-

fact, it is far too fashionable to sneer at all speculation under the comprehensive sobriquet ‚guess-work'. The point to be considered is, who guesses. In guessing, with Plato, we spend our time to better purpose, now and then, than in hearkening to a demonstration by Alcmæon . . ." [71]) und an anderer Stelle: „I need not suggest to you that crawling, among varieties of locomotion, is a very capital thing of its kind; but because the tortoise is sure of foot, for this reason must we clip the wings of the eagles?" [72]) Sogar zu feindseligen Äußerungen gegen die wissenschaftliche Forschung läßt er sich hinreißen. „But in all ages the great obstacles in Art have been opposed by the so-called men of science." [73]) Nach diesen Sätzen verfuhr er auch selbst. Er suchte sich einen festen Punkt, in dem seine Phantasie fußen konnte, und begann von da aus weite Streifzüge in das unendliche Land der Möglichkeiten. Sein philosophisches Werk „Eureka" beruht einzig und allein auf der Annahme, die er für nicht zu widerlegende Wahrheit ansah, daß die Welt aus einer Einheit entstanden sei, dann sich in verschiedene Welten gespalten habe und schließlich zur Einheit zurückkehren müsse, was den großen Untergang bedeuten würde. Mit dieser einen Annahme aber steht und fällt das ganze Werk. Aus der Tatsache, daß man einem Menschen, der im mesmerischen Zustande liegt, seinen Willen aufzwingen kann, zieht er die Folgerung, daß der, der einen Totkranken in magnetischen Zustand versetze, diesen kraft seiner Energie zwingen könne, weiterzuleben.[74]) Damit setzt er den Menschen zum Herrn über Leben und Tod. Die damals noch ziemlich junge Erfindung der Ballons regt ihn zu prophetischen Zukunftsblicken an, die durch ihre Wahrheit überraschen. Er schildert eine Reise nach dem Mond im Ballon, wobei er zur Überwindung der mannigfachen Schwierigkeiten viel Scharfsinn aufbietet.[75]) Er weist auf Flugmaschinen hin, die aus einer großen Tragfläche mit einem Steuer bestehen sollten, von einer Schraube angetrieben würden und ihre Anfangsgeschwindigkeit dadurch erhalten sollten, daß man sie von einem Hügel herabgleiten ließe. Er hatte aber dazu wenig Vertrauen. Vorteilhafter erschien es ihm, lenkbare Luftschiffe zu bauen, für die er eine lange spitze Form und Antrieb durch eine Luftschraube vorschlug, die den Ballon mit großer Geschwindigkeit auch gegen den Wind vorwärtstreiben sollte.[76])

Die Erzählungen dieser Art sind mit großer Ernsthaftigkeit und vielem wissenschaftlichen Aufputz vorgetragen, um die Erkenntnis zu erschweren, daß sie eigentlich Lügengeschichten sind. Man hat aber oft den Eindruck, daß der Dichter im stillen selbst an manche seiner Sätze geglaubt habe. Er schreibt

auch keineswegs immer wissenschaftlichen Unsinn. In einem Zwiegespräch zwischen den Seelen zweier Abgeschiedenen beschreibt Poe den Untergang der Erde durch einen Kometen, dessen unendlich feiner, stark sauerstoffhaltiger Schweif die Erde umhüllt und durchdringt. In einem Feuermeere, das von dem Sauerstoff des Kometen erzeugt wird, findet die Menschheit und alles Leben auf der Erde ein Ende.[77]) Gesetzt den Fall der Möglichkeit eines Zusammenstoßes der Erde mit einem Kometen von der angenommenen Beschaffenheit, die auch nicht außer dem Bereich der Wahrscheinlichkeit liegt, so muß man wohl annehmen, daß die Endkatastrophe unter den gleichen Umständen erfolgen wird, wie Poe sie geschildert hat.

Und schließlich finden wir bei Poe auch Andeutungen von dem, was den Romantikern das Höchste war: der romantischen Ironie. Doch wie schon sie den Begriff, den sie keineswegs erfunden haben, sondern nur mit Vorliebe pflegten, nicht eng umgrenzten, so müssen wir ihm auch bei Poe freien Spielraum lassen. Wir können ihn aus seinem Wesen herauslesen, ohne ihn aber ausgesprochen zu finden. Romantische Ironie war vollendetes Künstlertum, absolute Gewalt über den Stoff, das freie Schweben über der Materie, die von der Form verzehrt werden soll. Der Dichter soll den Gegenstand der Darstellung so vollkommen in der Hand haben, daß er aus ihm machen kann, was er will. Mit der Gewalt über den Stoff geht die Herrschaft über den Leser und Hörer Hand in Hand. Eben führte ihn der Dichter hoch mit sich empor in luftige Gefilde der Phantasie, um ihn im nächsten Augenblick auf die Erde zurückzuwerfen, und gleich beginnt das Spiel des Zerstörens und Aufbauens der Stimmung von neuem. Schon Baudelaire kannte ähnliche Neigungen in Poe und wunderte sich darüber. Er spricht von Poes glänzender Beredsamkeit und fährt fort[78]): „Mais il arrivait parfois — on le dit du moins — que le poète, se complaisant dans un caprice destructeur, rappelait brusquement ses amis à la terre par un cynisme affligeant et démolissait brutalement son œuvre de spiritualité". Das Gleiche sagt ein anderer Biograph in den Worten: „Suddenly starting from a proposition, exactly and sharply defined, in terms of utmost simplicity and clearness, he rejected the forms of customary logic, and by a cristalline process of accretion, built up by ocular demonstrations in forms of gloomiest and ghastliest grandeur, or in those of the most airy and delicious beauty—so minutely and distinctly, yet so rapidly, that the attention which was yielded to him, was chained till it stood among his wonderful creations — till he himself dissolved the spell, and brought

his hearers back to common and base existence, by vulgar fancies or exhibitions of the ignoblest passion".[79]) Was ist dies anderes als ein Spielen mit dem dichterischen Stoffe und mit den Hörern, als die Überwindung der Schwere der Materie? Es ist aber wahr, daß ein gut Teil Hohn und Verachtung mit hereinspielt, auch eine Art Schamgefühl Poes, unter den tätigen Geschäftsleuten seiner Umgebung nichts, gar nichts anderes zu sein als nur ein Dichter. Wir vermissen die heitere Ironie, die besonders Tieck spielen läßt, z. B. im „Gestiefelten Kater" oder im „Prinz Zerbino". Tiecks Ironie spottet auch ein Weniges über das Publikum, doch so, daß man ihm nicht böse sein kann. Die Bitterkeit Poes hatte ihren Grund im zerrissenen Innern des Dichters, in seinem Unglück und seiner oft verständnislosen Umgebung. Aber er sprach es auch ruhig aus, daß der bedeutende Dichter sein Werk in der Hand haben müsse. Er wandte sich gegen den Ausspruch Hardenbergs: „Der Künstler gehört dem Werk und nicht das Werk dem Künstler".[80]) „In the hand of the true artist", sagt Poe, „the theme, or ‚work', is but a mass of clay, of which anything (within the compass of the mass and quality of the clay) may be fashioned at will, or according to the skill of the workman. The clay is, in fact, the slave of the artist. It belongs to him. His genius, to be sure, is manifested, very distinctively, in the choice of the clay".[81]) Unter dem gleichen Gesichtspunkte darf man vielleicht den merkwürdigen Aufsatz: „The Philosophy of Composition"[82]) ansehen, der oft zu falschen Schlüssen über Poe verleitet hat. Er gibt darin die angebliche Entstehungsgeschichte seines Gedichts „The Raven" an. Als ihm der Gedanke, ein Gedicht zu schreiben, gekommen sei, habe er zuerst die zukünftige Länge des Gedichts bestimmt. Um den Eindruck möglichst wirkungsvoll zu machen, habe er dann beschlossen, den Refrain zu verwenden, und zwar müßte dieser kurz und wohlklingend sein. So sei er auf das „nevermore" gekommen. Und nun gibt Poe weiterhin Schritt für Schritt eine Entstehungsgeschichte für das Gedicht. Hat man es vorher gelesen und ist davon ergriffen gewesen, so ist man von dem Aufsatz zweifellos enttäuscht. Man kann sich nicht vorstellen, es sei mit seiner faszinierenden Schönheit und seiner Macht der Sprache auf eine so nüchterne Art entstanden. Es liegt mit Wahrscheinlichkeit eine Vision oder Halluzination zugrunde, eine starke Erregung, die der Dichter aber nicht zugibt. Es kommt ihm vor allem darauf an, seine vollkommene Beherrschung des Stoffes zu zeigen. Als die Welt über sein Gedicht in Staunen geriet, als man von der ergreifenden Musik der Sprache und der unheimlichen Schicksalsstimme des Raben

ergriffen ward, da packte ihn die Ironie. Höhnend zeigte er, daß das, was man aus der Verzweiflung und dem schmerzbewegten Herzen des Dichters geboren glaubte, nur das Ergebnis kühler Berechnung sei und daß er nur mit Gefühlen gespielt habe. Die er eben zu hoher Begeisterung entflammt hatte, die ernüchterte er um so tiefer. Man kann sich nicht von dem Eindrucke befreien, daß Poe, der Analyse und Berechnung leidenschaftlich liebte, einen großen Teil der kalten Berechnungen aus dem vollendeten Gedicht erst nachträglich herausgezogen habe.

Daß Poe die Forderung: Loslösung vom Stoffe, in glänzender Weise erfüllt hat, ist dem Leser seiner meisterhaft angelegten Novellen bewußt. Aber ebenso gewiß ist, daß es Stunden gegeben hat, wo er ein Sklave des Stoffes war, der ihn mit sich fortriß. Es sind die Zeiten gemeint, als sich die Grundgedanken zu seinen Werken in ihm bildeten und Visionen und Träume seiner Herr waren. Aber sobald sie feste Gestalt bekommen hatten und er die Feder in die Hand nahm, um sie niederzuschreiben, da war er wieder Herr über sie und formte sie nach seinem Belieben.

Den Schluß dieses Abschnittes sollen einige Worte über die Ansichten Poes und der Romantiker über die Kunst bilden. Daß die Romantiker einen Abscheu vor der Kunst hatten, die irgendwelchen Nützlichkeitszwecken dienen sollte, ist bekannt. Sie standen darum der nüchternen Aufklärung feindlich gegenüber, über die sie ätzenden Spott ausgossen, zumeist Tieck. Er schrieb eine kleine Erzählung: „Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten", an die er die „moralische Tendenz" anhing. Darin machte er sich darüber lustig, daß jetzt jedes Dichtwerk eine Moral haben müsse. Nein, die Kunst solle vielmehr ihren Zweck in sich tragen. Sie solle um ihrer selbst willen und um ihrer Schönheit willen ausgeübt werden und den Menschen über alles Gemeine erheben. „Es ist ein so göttlich Streben der Menschen, zu schaffen, was von keinem gemeinen Zweck und Nutzen verschlungen wird — was, unabhängig von der Welt, in eignem Glanze ewig prangt —, was von keinem Rade des großen Räderwerks getrieben wird und keines wieder treibt. Keine Flamme des menschlichen Busens steigt höher und gerader zum Himmel auf als die Kunst."[83]) Zwischen den einzelnen Künsten wird kein Unterschied gemacht. Sie verschwimmen ineinander. Der Romantiker denkt in Farben und sieht in Tönen. Gemälde können ihm zu Bildwerken oder Gedichten, Gedichte zu Musik, Säulen zu Bildern werden. Die Künste stehen fast gleichberechtigt nebeneinander. Manchmal

wird Poesie als die höchste angesehen, doch öfter die Musik, denn sie wirkt am tiefsten auf das Gemüt ein. Hoffmann, Novalis, Tieck sind einstimmig in ihrem Preise. Vor allem aber erhebt sie Wackenroder, der von ihr sagt: „Keine Kunst schildert die Empfindungen auf so künstliche, kühne, so dichterische, und eben darum für kalte Gemüter so erzwungene Weise. Das Verdichten der im wirklichen Leben verloren umherirrenden Gefühle in mannigfaltige feste Massen ist das Wesen aller Dichtung; sie trennt das Vereinte, vereint fest das Getrennte, und in den engeren Grenzen schlagen höhere, empörtere Wellen. Und wo sind die Grenzen und Sprünge schärfer, wo schlagen die Wellen höher als in der Tonkunst?“[84])

Poes Ansichten von der Kunst sind gleich hoch. Nicht Wahrheit, nicht Leidenschaft, am wenigsten aber Moral ist ihr Zweck. Die moralische Dichtung war ihm ein Dorn im Auge. Er haßte, verachtete und verspottete sie, obwohl die Stimmung und der Geschmack seiner Zeit sie forderte. Wie Tieck seinen „Peter Lebrecht“, so schrieb auch Poe seine moralische Geschichte: „Never Bet the Devil Your Head. A Tale with a Moral“,[85]) die die puritanische Anschauung verhöhnt. Poe forderte als einziges Ziel der Kunst die Darstellung der Schönheit. Es ist gleichgültig, wo wir sie finden, ob in Gestalten oder in Tönen oder Düften oder Gefühlen. Aber die einfache Wiedergabe dessen, was wir als schön empfinden, ist noch bei weitem nicht die Kunst. „He who shall simply sing, with however glowing enthusiasm, or with however vivid a truth of description, of the sighs, and sounds, and odours, and colours, and sentiments, which greet him in common with all mankind — he, I say, has yet failed to prove his divine title. There is still the something in the distance which he has been unable to attain. We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not yet shown us the crystall springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us, but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle by multiform combinations among the things and thoughts of Time to attain a portion of that loveliness whose very elements perhaps appertain to eternity alone. And thus when by Poetry, or when by Music, the most entrancing of Poetic moods, we find ourselves melt into tears, we weep then, not... through excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp now, wholly, here on earth, at once and for ever,

those divine and rapturous joys of which through the poem, or through the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses."[86])

Poe war also Künstler um der Kunst willen, ein Verehrer der Schönheit, die aber auf Erden vollkommen darzustellen ihm unmöglich dünkte. Erst in einem andern Leben sei dies Ziel zu erreichen. Auch die Romantiker hatten diese Vergeblichkeit des Ringens nach der Schönheit eingesehen und sich mit der Hoffnung künftiger Vollendung bescheiden müssen. Wackenroder, der am meisten unter dem Zwiespalt von Wollen und Können litt, sprach seinen Schmerz darüber in den Worten aus: „Wenn alle die innern Schwingungen unserer Herzensfibern — die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung —, wenn alle die Sprache der Worte als das Grab der innern Herzenswut mit einem Ausruf zersprengen: — dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung".[87]) Was ist aber diese von den Fesseln der Sprache befreite Poesie anderes als Musik? Diese verehrte auch Poe tief. Obwohl er an „The Power of Words"[88]) glaubte, die Allmacht des Wortes, die es ihm möglich mache, alle Gedanken, die er je gehabt habe, mit Worten auszudrücken, zu gewissen Zeiten sogar die unendlich feinen Phantasien und Gefühle, „the shadows of shadows",[89]) die in seiner Seele entständen, wenn die Grenzen des Wachens mit denen der Traumwelt verschwämmen, so hielt er doch nicht die Dichtkunst für die höchste Kunst, so tief sie auch in die Seele eindringe. Auch ihm lag der Gipfel der poetischen Schönheit in der Musik. „It is in Music perhaps that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the Poetic Sentiment, it struggles — the creation of Supernal Beauty. It may be, indeed, that here this sublime end is, now and then, attained in fact. We are often made to feel, with a shivering delight, that from an earthly harp are stricken notes which cannot have been unfamiliar to the angels."[90])

Vom Übergehen der Künste ineinander ist bei Poe nichts zu finden. Er betrachtete sie alle als Zweige eines Stammes und dem einen Zweck unterworfen: der Erhebung der Seele zum Schönen — doch ohne sie vereinen zu wollen. Nur Musik und Dichtkunst erscheinen bei ihm nicht deutlich geschieden. Er pries die alten Barden und Minnesänger glücklich, daß sie die Dichtkunst mit der Tonkunst vereinen konnten. Er legte auch sehr hohen Wert auf die musikalische Wirkung seiner Gedichte.

Sie haben manchmal einen ruhig dahinströmenden, öfter einen schmerzbewegten, aufwühlenden Tonfall. Wie Wellen von Tönen fluten sie vorüber. Wenn Poe Dichtungen vortrug, so sagt man, er habe sie fast gesungen.

Nachdem also versucht worden ist, Poes Grundanschauungen und Wesen als romantisch darzustellen, kommen wir zur Besprechung seiner Novellen, die oft Gelegenheit geben werden, die gewonnenen Urteile über Poe zu vertiefen oder ihn sogar in stofflicher Abhängigkeit von einzelnen Romantikern zu zeigen.

POES ERZAEHLUNGEN

Ehe man an eine Betrachtung des ziemlich umfangreichen Stoffes im einzelnen gehen kann, macht es sich nötig, ihn im ganzen zu überblicken und zu ordnen. Es läßt sich etwa folgende Einteilung der Novellen treffen[91]):

1. pseudowissenschaftliche Erzählungen, das heißt solche, die den Lügen- und Abenteuergeschichten Swifts und Defoes ungefähr entsprechen, aber mit einer größeren Fülle wissenschaftlicher Beitaten verbrämt sind;
2. Geheimniserzählungen. Schwierige Fragen werden durch glänzenden Scharfsinn gelöst. Kriminalfälle und Geheimschriften sind die Ausgangspunkte der Untersuchung;
3. die eigentlich romantischen Erzählungen Poes, die einen Gemütszustand, Leidenschaften, Mesmerismus u. a. zum Gegenstand haben;
4. untergeordnete Erzählungen. Sie bringen die Ausführung eines komischen Einfalls, einer Anregung, die Poe irgendwoher empfangen hatte, eine kleine Satire, oft auch nur die nackten Bilder eines Krankheitszustandes und ähnliches.

Es ist selbstverständlich, daß sich bei dieser wie bei jeder schematischen Einteilung Härten nicht umgehen lassen. Bei mancher Erzählung muß man schwanken, welcher Unterabteilung sie einzureihen ist oder ob man sie überhaupt in eine bestimmte Klasse bringen kann. Z. B. sind die „prose-poems“ „The Power of Words“, „The Colloquy of Monos and Una“, „The Conversation of Eiros and Charmion“ einerseits kaum Novellen zu nennen, denn sie haben so gut wie keine Handlung. Sie wären

vielleicht als Essays zu bezeichnen. Andrerseits ist man im Zweifel, ob man sie nicht, wie auch „Mesmeric Revelation“ und „The Facts in the Case of M. Waldemar“, unter die pseudowissenschaftlichen Erzählungen stellen muß. Die Einteilung soll eben nur einer Übersicht über den ausgedehnten Stoff dienen.

Die Erzählungen der ersten Gruppe lassen keinen Einfluß der Romantiker erkennen. Es liegt dies in ihrer Natur als Lügen- und Abenteuergeschichten, die mehr eine spannende, straff aufgebaute und nie ruhende Handlung als eingehende Charakterzeichnung oder Darlegung des Innenlebens verlangen. Einzig das romantische Streben tritt zutage, der langsam vorwärts schreitenden Wissenschaft mit Phantasie und dichterischer Divination zu Hilfe zu kommen und ihr neue Wege zu weisen. Wenig romantischen Einfluß lassen auch die Erzählungen der zweiten Klasse erkennen. Es sind glänzende, äußerst scharfsinnige Novellen, die von einer außerordentlichen Befähigung Poes für die Analyse zeugen. Sein Denken erscheint so methodisch und klar geregelt, daß man auf den Gedanken kommt, er habe den Traum des Novalis verwirklicht, man könne vielleicht mittels eines dem Schachspiel ähnlichen Spiels Gedanken zustande bringen.[93]) An die Spitze der Erzählung „The Murders in the Rue Morgue“ schrieb Poe das stolze Wort: „What song the Syrens sang, or what name Achilles assumed when he hid himself among women, although puzzling questions, are not beyond all conjecture“.[94]) Aus den unbedeutendsten Umständen, die der Aufmerksamkeit aller andern entgingen, zog er seine unfehlbaren Schlüsse. Er sagt: „Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is unvariably superficial. The truth lies not in the valleys where we seek her, but upon the mountain-tops where she is found. The modes and sources of this kind of error are well typified in the contemplation of the heavenly bodies. To look at a star by glances — to view it in a side-long way, by turning towards it the exterior portions of the retina (more susceptible of feeble impressions of light than the interior) is to behold the star distinctly — is to have the best appreciation of its lustre — a lustre which grows dim in proportion as we turn our vision fully upon it. By undue profundity we perplex and enfeable thought; and it is possible to make even Venus herself vanish from the firmament by a scrutiny too sustained, too concentrated, or too direct“.[95]) Es ist dies ein Gedankengang, den wir ähnlich auch in den Fragmenten Hardenbergs ausgedrückt finden: „Vielleicht habe ich meine glücklichen Ideen

dem Umstande zu danken, daß ich einen Eindruck nicht vollkommen gegliedert und durchgängig bestimmt empfange, sondern durchdringend in einem Punkte, unbestimmt und absolut fähig".[96]) Tieck scheint dieselbe Beobachtung gemacht zu haben, wenn er sagt: „Ich glaube, daß durch das starre Hinschauen das Auge ebenso geblendet werde wie durch ein irres Herumfahren von einem Punkte zum andern".[97])

Die Schlüsse Poes sind also aus Begleiterscheinungen gezogen, die dem Unbefangenen nebensächlich und Zufall dünken müssen, ihm aber das Wichtigste waren. Es gab im strengen Sinne für ihn gar keinen Zufall. Zum mindesten waren ihm Zufälle kein Hindernis in seinen Folgerungen, er zog sie vielmehr in seine Berechnungen und entdeckte in ihnen eine gewisse Regelmäßigkeit. Folgende Stellen mögen dies deutlich machen:

„Not the least usual error, in investigations such as this, is the limiting of inquiry to the immediate, with total disregard of the collateral or circumstantial events. It is the malpractice of the courts to confine evidence and discussion to the bounds of apparent relevancy. Yet experience has shown, and a true philosophy will always show, that a vast, perhaps the larger portion of truth, arises of the seemingly irrelevant. It is through the spirit of the principle, if not precisely through its letter, that modern science has resolved to calculate upon the unforeseen. — It is no longer philosophical to base upon what has been a vision of what is to be. Accident is admitted as a portion of the substructure. We make chance a matter of absolute calculation. We subject the unlooked for and unimagined to the mathematical formulae of the schools".[98]) Oder:

„Coincidences, in general, are great stumbling-blocks in the way of that class of thinkers who have been educated to know nothing of the theory of probabilities — that theory to which the most glorious objects of human research are indebted for the most glorious of illustration".[99]) Und schließlich:

„There are few persons even among the calmest thinkers, who have not occasionally been startled into a vague yet thrilling half-credence in the supernatural, by coincidences of so seemingly marvellous a character that, as mere coincidences, the intellect has been unable to receive them. That sentiments are seldom thoroughly stifled unless by reference to the doctrine of chance, or as it is technically termed, the Calculus of Probabilities. Now this Calculus is in its essence purely mathematical; and thus we have the anomaly of the most rigidly exact in science applied to the shadow and spirituality of the most intangible in speculation".[100])

Es ist wiederum in den Fragmenten des Novalis, daß wir ähnliche Gedanken ausgesprochen finden, einem Werke, das wir um so mehr heranziehen dürfen, als Poe eine der Kriminalerzählungen, „The Mystery of Marie Rogêt“, mit einem Fragmente Hardenbergs überschrieben hat und auch anderweits eine nähere Kenntnis der Fragmentensammlung verrät.[101]) An dieser Stelle können folgende Aufzeichnungen Hardenbergs zum Vergleiche dienen: „Erhebung des Zufälligen zum Wesentlichen, des Willkürlichen zum Fato, z. B. in der Astrologie die Folgerungen aus den willkürlichen Namen der Planeten und Sternbilder“.[102])

„Wer rechten Sinn für den Zufall hat, der kann alles Zufällige zur Bestimmung eines unbekannten Zufalls benutzen; er kann das Schicksal mit gleichem Glück in den Stellungen der Gestirne als in Sandkörnern, Vogelflug und Figuren finden.“[103])

„Auch der Zufall ist nicht unergründlich, er hat seine Regelmäßigkeit.“[104])

Das Fragment, das Poe als Motto über die schon genannte Erzählung gesetzt hat, hat einen ähnlichen Inhalt. Man könnte also mit gutem Grunde annehmen, Poe sei durch das Studium der „Fragmente“ zu Gedanken über die Macht des Zufalls und indirekt dadurch zu seinen Geheimniserzählungen angeregt worden. Will man nicht so weit gehen, so ist doch die Übereinstimmung zwischen Novalis und Poe in dieser Hinsicht nicht zu leugnen.

Es mag noch darauf hingewiesen werden, daß die Hauptperson in den Kriminalnovellen, die Poe Mr. Auguste Dupin nennt, eine eigentümliche Gewohnheit hat, die auch dem Majoratsherrn in Achims von Arnim gleichlautender Erzählung[105]) eigen ist. Dieser schläft gewöhnlich bei Tag und steht erst, wenn die Sonne im Sinken ist, aus dem Bette auf. Wenn alles schläft, erleuchtet er sein Zimmer tageshell, um seine Bücher und Handschriften zu durchlaufen und sein Tagebuch fortzuführen. In ähnlicher Weise ist Mr. Dupin in die Nacht verliebt. Bei Tag verschließt er fest alle Fenster, daß kein Lichtstrahl eindringen kann und liest und träumt bei Kerzenschein, nachts über streift er in den schwach erleuchteten Straßen umher und setzt seine Träumereien fort. — Doch ist dies wahrscheinlich nur eine zufällige äußere Ähnlichkeit.

Überraschende Übereinstimmungen aber in der Fähigkeit zu analytischen Schlüssen und der Kunst, aus kleinsten Anzeichen die Geschehnisse folgerichtig rückwärts wieder aufzubauen, finden wir, wenn wir Poes Geheimniserzählungen mit Hauffs Märchen: „Abner, der Jude, der nichts gesehen hat“,[106]) vergleichen. Abner und Dupin zeigen gleichen Scharfsinn und verblüffen durch

ihre Schlüsse. Doch ist ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Hauffs und Poes Erzählungen vorhanden: Während der Jude Abner seine Analyse auf den Raum, auf die Umgebung des Menschen beschränkt, zergliedert Dupin die feinsten Regungen der Seele, geht also psychologisch vor.

Die dritte Gruppe der Novellen Poes enthält die eigentlich romantischen Erzählungen Poes, Erzählungen voller Geheimnisse und Schrecken. Da sie eine ziemliche Anzahl umfassen — ca. 30 —, kann nur von den bedeutenden eine nähere Inhaltsangabe gebracht werden.

Betrachten wir zunächst die Erzählungen, die sich mit den Erscheinungen des Mesmerismus beschäftigen. Es sind dies:

1. MESMERIC REVELATION
2. THE FACTS IN THE CASE OF M. VALDEMAR
3. A TALE OF THE RAGGED MOUNTAINS

In der ersten Erzählung[107]) legt Poe dar, daß er von dem Vorhandensein des tierischen Magnetismus fest überzeugt sei. Er gibt an, das Werk des Franzosen Cousin über den Mesmerismus studiert zu haben, und scheint auch Kenntnis von anderen Arbeiten über den gleichen Gegenstand gehabt zu haben. Der Inhalt der Erzählung ist ein Gespräch zwischen dem Magnetiseur und dem Magnetisierten über metaphysische Gegenstände. Poe betrachtet den somnambulen Zustand, das Hellsehen, als einen höheren Zustand. Gewöhnlich nimmt man an, daß der Magnetisierte so vollständig unter dem geistigen Einflusse des Magnetiseurs stehe, daß er nur mit dessen Gedanken denken könne, daß mithin auch seine Anschauungen nicht über den Gedankenkreis des Magnetiseurs hinausreichen könnten. Wenn aber Poe den Kranken Äußerungen über Gott, den Zustand nach dem Tode und die letzten Zusammenhänge des Weltalls tun läßt, so geht er weit darüber hinaus. Er setzt ihn in unmittelbaren Zusammenhang mit der Welt und ist damit bei der romantischen Anschauung angelangt, die den Menschen als ein Glied des Universums ansieht, mit dem er unauflöslich verknüpft sei. Die Unvollkommenheit und Willenslosigkeit des gewöhnlichen magnetischen Zustandes ist aufgehoben, es ist ein höheres, ekstatisches Hellsehen, das die Kraft verleiht, in den tiefsten Zusammenhang der Dinge zu blicken.

Im einzelnen gleichen die Anschauungen Poes über den Magnetismus, wie er sie in diesen Erzählungen ausspricht, denen, die wir bei den Romantikern, größtenteils bei Hoffmann, finden, und auch denen Mesmers selbst. Die äußeren Sinne sind untätig, das Empfindungsvermögen ist aber ungemein geschärft

und von den Sinneswerkzeugen unabhängig. Hoffmann sagt von einer Somnambule: „Sie las einen Brief, den er ihr auf die Herzgrube legte . . .“,[108]) und anderswo: „Denke einmal, liebe Adelgunde, ich träume jetzt oft, ich könnte mit geschlossenen Augen, als sei mir ein anderer Sinn aufgegangen, Farben erkennen, Metalle unterscheiden, lesen usw., sobald es nur Alban (sc. der Magnetiseur) verlange“.[109]) Die Erklärung dafür suchten die Romantiker in der Annahme eines inneren Körpers, des Astralleibes, der unmittelbar mit der Natur in Verbindung stände, dessen Wahrnehmungen aber im wachen Zustande von den sinnlichen Wahrnehmungen übertäubt würden. Der Astralleib sei der unsterbliche Teil des Menschen. — Äußerungen Poes lassen erkennen, daß seine Anschauungen sehr ähnlich waren. Als man am Schlusse des Gesprächs den magnetischen Zustand aufhebt, stirbt der Kranke ganz plötzlich und fällt in wenigen Augenblicken in einen Zustand von Starrheit, wie er gewöhnlich erst längere Zeit nach dem Tode einzutreten pflegt. Poe deutet darauf hin, daß der irdische Tod schon eingetreten war, als der Hellsehende noch sprach. „Had the sleep-waker, indeed, during the latter portion of his discourse been adressing me from out the region of the shadows?“[110]) Das Sprechen nach dem leiblichen Tode ist nur daraus zu erklären, daß Poe in der Tat einen Astralleib annahm, was auch aus folgenden Worten deutlich hervorgeht: „There are two bodies — the rudimental and the complete, corresponding with the two conditions of the worm and the butterfly. What we call „death“ is but the painful metamorphosis. Our present incarnation is progressive, preparatory, temporary. Our future is perfected, ultimate, immortal“.[111]) „When I am entranced the senses of my rudimental life are in abeyance, and I perceive external things directly, without organs, through a medium which I shall employ in the ultimate, unorganised life.“[111])

Den Gedanken, Schlafwachende als Weissager darzustellen, finden wir schon bei Hoffmann verwertet, und zwar im „Kater Murr“. Dort versetzt ein Italiener, Severino, ein Mädchen, Chiara, in sehr tiefen magnetischen Zustand, in dem ein prophetischer Geist in ihr aufglüht.[112]) Ihre wahrhafte Weissagungsgabe bringt dem Italiener unendlichen Zulauf und Gewinn. Wie verschieden ist die Ausführung des Gedankens! Bei Hoffmann ist es ein Taschenspieler, der um des Gewinnes willen ein Kind seinem Willen unterwirft, sind es Neugierige, die müßige Fragen stellen. Bei Poe sehen wir ernste Männer. Um ihren Wissensdurst zu befriedigen und Fragen aufzuklären, die vor dem Hellsehenden wohl offen daliegen, deren Lösung aber mit der Ekstase

verschwunden ist, wird diese künstlich herbeigerufen. Poe hat also das Problem von einem höheren Standpunkte aus betrachtet.

Weiter ausgebildet ist die Idee, die die vorige Novelle schloß, in der zweiten Erzählung: „THE FACTS IN THE CASE OF M. VALDEMAR“.[113]) Ein Kranker wird kurze Zeit, ehe der Tod eintreten muß, in magnetischen Zustand versetzt und einfach dadurch, daß man diesen nicht aufhebt, scheinbar am Leben erhalten. Scheinbar! Denn man ist sich nicht ganz klar darüber, ob der Magnetisierte wirklich tot ist oder noch lebt. Auf Fragen gibt er zunächst an, daß er schlafe, dann, daß er noch schlafe, aber im Sterben liege, bis plötzlich eine starke Änderung in seinem Aussehen eintritt. Er nimmt ganz das Aussehen eines Toten an, die Farbe weicht aus seinen Wangen, der Unterkiefer klappt herunter. Als aber wieder die Frage, ob er noch schlafe, an ihn gestellt wird, antwortet er, doch mit ganz veränderter, schriller, hohler und gebrochener Stimme: „Yes — no; — I have been sleeping — and now — now — I am dead“.[114]) Er spricht mit Tönen, die aus weiter Ferne zu kommen scheinen, ohne die geöffneten Kiefer zu bewegen. Nur die Zunge zittert stark. — Im gleichen Zustande bleibt der Körper sieben Monate! Als man nach dieser Zeit wiederum eine Frage an ihn richtet, bricht zum zweiten Male die seltsame Stimme aus dem starren Munde hervor: „For God's sake! — quick — quick! put me to sleep — or quick! — waken me! — quick! I say you that I am dead“.[115]) Und als man nun schnell den magnetischen Zustand aufhebt, da, unter Ausrufungen: dead! dead! schrumpft in weniger Zeit als einer Minute der Körper unter den Händen der Ärzte zusammen. Auf dem Bette lag eine beinahe flüssige Masse häßlicher, widriger Verwesung.

Über die Möglichkeit der Erzählung, die das Abscheulichste enthält, was Poe geschrieben hat, ist es wohl unnötig, zu sprechen. Zur damaligen Zeit ergingen aber viele Fragen an den Verfasser, ob der Fall in der Tat vorgelegen habe. Er hat selbst gesagt, die Erzählung sei reine Erfindung.[116]) Sie dürfte demnach als „hoax“ aufzufassen sein. Daß Poe an die Möglichkeit der Durchführung dieses oder eines weniger übertriebenen Falles geglaubt hat, ist nicht zu erweisen, aber unwahrscheinlich.

Einige besondere Punkte sind hervorzuheben. Die Stimme des Magnetisierten tönt wie aus weiter Ferne, sie hat einen ganz anderen Klang als im gewöhnlichen Zustand. Es soll wieder darauf hingewiesen werden, daß zwei Wesen im Menschen wohnen, das eine, innere, uns unsichtbar und nur im Schlafe zutage tretend. Vielleicht soll auch die Änderung der Stimme

ein Zeichen dafür sein, daß der äußere sich schon vom inneren Leib getrennt hat und im Totenreiche weilt.

So weit war keiner der Romantiker gegangen. Sie waren auch der Meinung, daß im Somnambulen und Schlafwachenden ein anderes Wesen die Vorherrschaft über den sinnlichen Leib gewonnen habe, und ließen darum die Somnambulen mit veränderter Stimme sprechen. Hoffmann z. B. sagt: „Die somnambule Dame fing an, zu reden, aber mit ganz verändertem, seltsam und, wie ich gestehen muß, über die Maßen wohlklingendem Organ . . .“,[117]) und an anderer Stelle spricht er von „der ins Herz dringenden, das Innerste erfassenden Geisterstimme“[118]) der Somnambule. Aber es soll immer nur auf die Doppelnatur im Menschen hingewiesen werden und daß es der innere Mensch ist, der aus dem Somnambulen spricht. Nie wird er von dem meist nur im Schlafe liegenden, niemals leblosen äußeren Menschen getrennt.

Auf die Spitze getrieben ist der Gedanke, durch Magnetismus ein Leben künstlich zu erhalten, in der dritten Erzählung der Gruppe: „A TALE OF THE RAGGED MOUNTAINS“.[119])

Der Erzähler lernte in den Ragged Mountains einen Herrn Bedloe kennen, einen Mann von eigentümlicher Erscheinung. Er war sehr lang, dünn und hatte große runde Augen, die im Augenblick der Erregung äußerst hell funkelten, gewöhnlich aber den erloschenen Augen eines Menschen glichen, der schon lange im Grabe gelegen hat. Bedloe hatte zum ständigen Begleiter einen Arzt, Dr. Templeton, der auf die Lehren Mesmers schwur, Bedloe nur magnetisch behandelte und mit ihm in stetigem „Rapport“ stand. Bedloe hatte die Angewohnheit, früh etwas Morphium zu sich zu nehmen, dann allein auf eine nahe Hügelkette zu gehen und den Vormittag da zu verträumen. Eines Tages blieb er sehr lange aus und kam erst am Abend heim, ungewöhnlich erregt. Er berichtete, daß er am Vormittag in eine einsame, ihm noch fremde Schlucht gekommen sei, in der ihm seltsame Abenteuer zugestoßen wären. Er habe fremde Menschen, Hyänen, Palmen gesehen und sei schließlich in eine Stadt gekommen, die ganz morgenländischen Charakter getragen und in der ein wilder Kampf getobt hätte. Er habe daran teilgenommen, sei aber von einem schwarzen Giftpfeil von der Form einer Schlange getroffen worden und gestorben. Lange habe er nur das Gefühl des Nichtseins und der Finsternis gehabt, mit dem Bewußtsein des Todes. Dann aber sei ein heftiger Stoß wie ein elektrischer Schlag durch seine Seele gefahren. Das Gefühl der Elastizität und des Lichtes sei wiedergekommen. Das Licht habe er nicht gesehen, sondern gefühlt. Schließlich

sei er aufgestanden. Unter ihm habe sein Körper gelegen, geschwollen und entstellt. Er hätte keine körperliche, sichtbare, hör- oder fühlbare Erscheinung gehabt, auch keinen Willen. Eine fremde Gewalt habe ihn bewegt und den Weg zurückgetrieben. Am Anfang der Schlucht habe er wieder das Gefühl wie von einem elektrischen Schlag gehabt, und das Gefühl des Gewichtes, Willens und Stoffes sei ihm zurückgekommen. Er sei wieder geworden, was er vorher gewesen wäre, und sei schnell heimgegangen, könnte aber jetzt noch nicht glauben, daß er nur geträumt habe. So lebhaft seien seine Vorstellungen gewesen. Hier fiel Dr. Templeton ein, es sei in der Tat kein Traum gewesen, doch sei schwierig, zu sagen, was es in Wirklichkeit gewesen sei. Darauf zeigte er ein kleines Bild vor, das Bedloe tief erschreckte. Es trug getreu seine Züge. Das Bild, fuhr der Arzt fort, stelle seinen Freund Oldeb dar, der vor 30 Jahren in der indischen Stadt Benares im Kampfe gegen Eingeborene durch einen schwarzen Giftpfeil von der Form einer Schlange gefallen sei. Er habe alles versucht, den Tod von ihm abzuwenden. Die Einzelheiten des Kampfes und die Schilderung der Stadt, die Bedloe berichtet habe, glichen genau den Tatsachen. Bedloe habe eine Vision gehabt, denn zur selben Zeit, wo er träumte, hätte er — Dr. Templeton — die Erzählung niedergeschrieben, die Bedloe vorgetragen hätte. Dabei wies er die frisch geschriebenen Blätter vor. — Eine Woche darauf las der Erzähler, daß Dr. Templeton den Tod seines Freundes Bedlo anzeigte, der einem Zufall zum Opfer gefallen sei. Unter Blutegeln habe sich ein giftiger Egel befunden, dessen Biß Bedlo getötet habe. Der Egel sei schwarz gewesen und habe die Form und Bewegung einer Schlange gehabt. Und wie der Erzähler Bedlo — *ohne e* — las, da durchfuhr es ihn, daß Bedlo nichts sei als die Umkehrung von Oldeb.

Es ist zweifellos, daß die Erzählung im Kern auf eine Vision Poes zurückgeht. Er deutet auch selbst darauf hin, wenn er sagt, daß Bedloe jeden Morgen Morphium nimmt. Dazu paßt eine nervös gesteigerte Aufmerksamkeit an allem Umgebenden, die Poe an Bedloe beschreibt, passen ferner die Vorstellungen von wilden Tieren, fremden Menschen, blutigen Kämpfen und Schlachtenlärm, auch das Gefühl der Körperlosigkeit, während die Architekturvorstellungen, die z. B. auch Coleridge hatte, mehr dem Einfluß des Opiums zugeschrieben werden. Doch ist die Frage nach der Art des Rausches, in dem das Bild entstand, für uns unwichtig. Wenn wir auch als feststehend annehmen, daß Poe um eine Vision als Kern die Personen und mesmerischen Erscheinungen nur als Beiwerk aus zweiter Hand angereiht hat,

teils um das dunkle Bild zu klären, teils um es noch geheimnisvoller zu machen, so haben wir doch die Erzählung als Ganzes anzusehen und zu würdigen.

Sie ist im Grunde eine Weiterbildung des führenden Gedankens in der vorigen Novelle. Obwohl es nirgends deutlich ausgesprochen wird, drängt sich doch die Vermutung auf, daß Bedloe, ehe der Tod durch das Pfeilgift eintrat, von Dr. Templeton magnetisiert und künstlich dadurch am Leben erhalten wurde. So unsinnig uns heute auch die Annahme erscheinen muß, deuten doch der Name Oldeb-Bedlo, das Bild, der zweite Tod darauf hin. Der Tod besonders. Nach dem Bericht des Bedloe hatte ihn ein vergifteter Pfeil aus schwarzem Holz, wie eine Schlange geringelt, getötet. Der endgültige Tod aber erfolgt durch einen giftigen Blutegel, der sich von den gewöhnlichen durch eine eigentümliche schlangenähnliche Bewegung und die schwarze Farbe unterscheidet. Es ist dies eine so augenfällige Übereinstimmung zwischen dem Pfeil und dem Blutegel, daß man die zweite Todesnachricht nur als Vorwand und als Verhüllung der Ursachen des ersten Todes ansehen muß. Und dann bleibt keine andere Annahme übrig, als daß wie in „The Facts in the Case of M. Valdemar" der Verfall durch die Aufhebung des mesmerischen Zustandes eingetreten ist. Ja Poe sucht sogar im Leser den Eindruck zu erwecken, als sei Bedloe in dem Kampfe wirklich gestorben. Dies geht aus der Beschreibung des Äußeren und der Empfindungen Bedloes hervor, als der Pfeil ihn verwundet hat. Die Verwirrung des Lesers soll damit wohl auf die Spitze getrieben werden.

Die deutschen Romantiker haben derartige Ansichten über die Macht des Mesmerismus nicht geäußert. Auch sie haben zwar Menschen geschildert, die mit einem Magnetiseur so vollkommen in Rapport standen, daß ihr Dasein schließlich von diesem abhing. Hoffmann hat in mehreren Erzählungen die Frage aufgerollt. Er läßt den Magnetiseur so großen Einfluß auf einen Magnetisierten ausüben, daß er imstande ist, diesen zu töten oder wenigstens in Gefahr des Lebens zu bringen. Im „Unheimlichen Gast" [120]) wendet ein italienischer Graf ein Mädchen von ihrem Bräutigam ab und läßt sie am Altar am Herzschlag sterben; im „Öden Haus" [121]) fällt ein junger Mann durch den magnetischen Einfluß einer Wahnsinnigen in schwere Krankheit, die ihn dem Tode nahe bringt. Die vollständige Abhängigkeit von einem fremden Menschen ist weiter im „Magnetiseur" geschildert, wo ein Mädchen, Marie, sagt: „Zuweilen muß ich plötzlich an Alban denken; er steht vor mir, und ich versinke nach und nach in einen träumerischen Zustand,

dessen letzter Gedanke, in dem mein Bewußtsein untergeht, mir fremde Ideen bringt, welche mit besonderem, ich möchte sagen golden glühendem Leben mich durchstrahlen, und ich weiß, daß Alban diese göttlichen Ideen in mir denkt, denn er ist dann selbst in meinem Sein wie der höhere belebende Funke, und entfernt er sich, was nur geistig geschehen kann, da die körperliche Entfernung gleichgültig ist, so ist alles erstorben".[122]) Und schließlich geht auch sie am Nervenschlag zugrunde. — Der Magnetiseur Alban hat die Absicht, Marien ganz in sein Selbst zu ziehen, ihre ganze Existenz, ihr Sein so mit dem Seinigen zu verweben, „daß die Trennung sie vernichten muß".[123]) Man sieht also, Hoffmann schrieb dem Mesmerismus so viel Gewalt zu, daß man mit seiner Hilfe einen Menschen töten könne, ohne aber die Frage, ob die gleiche Macht einen Sterbenden am Leben zu erhalten vermöge, nur zu streifen. Ihre Möglichkeit oder sie auch nur zu denken, lag in zu weiter Ferne.

Der von den Romantikern oft ausgeführte Gedanke von innigen geistigen Beziehungen mußte zu ähnlichen Visionen führen, wie sie Poe in „A Tale of the Ragged Mountains" schilderte. Ein Beispiel dafür liegt in Hoffmanns Erzählung „Das Gelübde" vor.[124]) Ein Mädchen hat die Vision ihres Geliebten. Sie sieht ihn in der Schlacht, läßt sich mit ihm von einem Feldprediger trauen und sieht ihn wieder in die Schlacht ziehen und fallen. Wochen später eintreffende Nachrichten lassen erkennen, daß das Mädchen nur die Tatsachen geschaut hatte. Hier kann auch die Vision des Grafen vom Strahl und Käthchens in Heinrichs v. Kleist „Käthchen von Heilbronn" angeführt werden. Sie beide, durch unbewußten magnetischen Einfluß verbunden, sind in der Sylvesternacht durch eine weite Entfernung getrennt. Schwerkrank liegt der Graf in seinem Schlosse nieder, glaubt aber, bei Käthchen in der Kammer zu sein, sieht sie und hört sie sprechen. Käthchen befindet sich in ihrer Kammer in Heilbronn, wo sie den Grafen vor sich stehen sieht und mit ihm spricht und ihm mit denselben Worten Rede und Antwort steht, als der Graf träumt.[125])

Wenn es auch ausgeschlossen scheint, daß die Vision des Bedlo aus Anregungen von solchen Schilderungen entstanden sei — denn es liegt wohl eine wirkliche Vision zugrunde —, so ist doch der Gedanke nicht ohne weiteres abzulehnen, daß der Aufbau der Erzählung von romantischen Einflüssen nicht frei sei. Wir haben eine Vision Poes, nicht als Erzählung, sondern als Vision eines andern und durch magnetische Einflüsse erklärt. Des Morphiums wird nur nebenbei Erwähnung getan. In allen andern Fällen aber gibt Poe mit rauher Offenheit die Gründe

seiner Visionen zu, meist Rauschzustände.[126]) Eben diese Verhüllung der Vision in das Gewand des Mesmerismus läßt Anregungen von Hoffmann nicht ausgeschlossen erscheinen. Bei diesem finden wir auch eine ähnliche Schilderung der Vorstellung, aus seinem Körper herauszufahren, und zwar im „Hund Berganza", der sagt[127]): „Als ich wieder zur Besinnung kam, lag ich an der Erde; ich konnte keine Pfote mehr regen. Es war, als müsse ich aus meinem eignen Körper herausfahren; zuweilen sah ich mich als ein zweiter Berganza daliegen, und das war ich wieder selbst, und der Berganza, der den andern unter den Fäusten der Hexen sah, war ich auch".

Schneidet man in noch höherem Maße als bisher das äußere, verwirrende Beiwerk weg und sucht den Kern der Erzählung, so scheint sie in die Reihe derer zu gehören, die eine lange Unterbrechung des Lebens und plötzliches Erwachen daraus oder ein Zwischenleben in vollkommen veränderter Gestalt zum Inhalt haben. Es sind meist Sagen oder Märchen und gehen häufig auf Mythen zurück. Ohne auf Mythen, wie den von Brünhild, oder Sagen, wie die vom Rotbart, irgendwie einzugehen, sollen nur einige der von den Brüdern Grimm gesammelten Volksmärchen zum Vergleich herangezogen werden. Denn es ist wenigstens die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Poe die Märchensammlung in der Hand gehabt habe. Von der großen Zahl von Volksmärchen mit ähnlicher Grundlage könnten angeführt werden: „Die sieben Raben", „Von dem Machandelboom", „Dornröschen", „Der Bärenhäuter", „Frau Holle", die die bekanntesten sind. Nähere Verwandtschaft noch als diese Märchen hat mit unserer Erzählung Hauffs Märchen vom „Zwerg Nase", der lange Jahre bei einer alten Hexe zubringt, die ihm aber nur kurze Zeit dünken.[128])

Aber auch unter den eigentlichen romantischen Novellen können wir auf ein Urbild unserer Erzählung stoßen, das freilich nur eine schwache Ähnlichkeit mit ihr aufzuweisen hat: „Klein Zaches genannt Zinnober"[129]) von Hoffmann.

Klein Zaches lebt so, wie er der Welt erscheint, nur durch die Kraft einer Fee, wie Bedloe durch die Gewalt des Arztes. Er führt wie dieser ein zweites Leben gewissermaßen, das mit dem Aufhören der fremden Einwirkung zugrunde geht. Freilich sind die Unterschiede zwischen beiden Erzählungen zu groß, als daß man einen wirklichen Einfluß von „Klein Zaches" auf „A Tale of the Ragged Mountains" vermuten könnte. Sie sind nur als Glieder einer Gruppe von Erzählungen mit ähnlichen Grundlagen anzusehen. Aber in „Klein Zaches" haben wir ein Kapitel, das unserer Erzählung schon bedeutend näher kommt, das „von

der unbekannten Völkerschaft, die der Gelehrte Ptolemäus Philadelphus auf seinen Reisen entdeckte". Ptolemäus Philadelphus pflegte tags zu ruhen und des Nachts zu reisen. Auf einer seiner Fahrten war er im Wagen eingeschlafen, wurde aber plötzlich durch einen Stoß auf den Boden geschleudert. Es war heller Tag. Vor sich sah er die Türme einer großen Stadt, auf die er zuging. Vor den Toren begegneten ihm Leute von solch wunderlichem Aussehen und Wesen, daß er „sich erstaunt die Augen rieb, um zu erforschen, ob er wirklich wache oder ob nicht vielleicht ein toller neckhafter Spuk ihn in ein fremdes Land versetzte".[130]) Es ergibt sich aber, daß er an die Universitätsstadt Kerepes gekommen war und daß die wunderlichen Fremdlinge Studenten waren.

Der ähnliche Zug, daß Ptolemäus wie Bedloe sich plötzlich in ein fremdes Land oder in einen andern Erdteil versetzt finden, ist unverkennbar.

Als Mittelglied zwischen „Klein Zaches" und „A Tale of the Ragged Mountains" ist die Novelle „Rip Van Winkle"[131]) aus Washington Irvings „Sketchbook" anzusehen. Wir haben hier den gleichen Grundzug wie in den Sagen vom Rotbart, und wenn wir annehmen, Poe habe diese nicht gekannt, so ist diese Vermutung bei den Werken Irvings ausgeschlossen.[132]) Außer der Grundidee, auf die wiederum einzugehen wohl unnötig ist, zeigen sich Ähnlichkeiten im einzelnen. Rip Van Winkle und Bedloe stoßen in ihnen längst bekannter Gegend plötzlich auf Schluchten, die sie noch nie gesehen haben, und erleben in einer Gegend, deren Zugang die Schlucht bildet, seltsame Abenteuer. Sogar die Schilderung der Schluchten ist ähnlich, und wenn Irving sagt: „Passing through the ravine, they came to a hollow, like a small amphitheater, surrounded by perpendicular precipices, over the brink of which impending trees shot their branches, so that you only caught glimpses of the azure sky and the bright evening cloud", so könnte diese Schilderung ebensogut in Poes Erzählung stehen, so gleichartig ist der Eindruck tiefster Einsamkeit und Verlassenheit, den beide Dichter beabsichtigen und erzielen.

Es ist an dieser Stelle so hohes Gewicht auf die Beziehungen zwischen Poes und Irvings Novelle gelegt worden, weil Irving unverkennbar unter dem Einflusse der deutschen Literatur stand. Poe hat aber die Werke Irvings gut gekannt und oft stark benutzt, wodurch die deutsche Dichtung einen indirekten Einfluß auf ihn ausübte.

Wenn wir nun noch einen Blick über die mesmerischen Erzählungen Poes im ganzen werfen und sie mit den romantischen

Erzählungen gleichen Inhalts vergleichen, so ergibt sich die Ähnlichkeit der Absicht und der Wirkung. Die Absicht war hier wie dort, durch die unsichtbaren Kräfte des Magnetismus Wunderbares zu vollbringen. Die Wirkung ist selten anders als tragisch. Kleist allein läßt die Beziehungen zwischen Käthchen von Heilbronn und dem Grafen vom Strahl einen glücklichen Ausgang nehmen. Bei Hoffmann endet keine der hierher gehörenden Erzählungen gut. Tod, zum mindesten schwere Krankheit sind das Ende. Das gleiche finden wir bei Poe. Die betreffenden Novellen nehmen ein unerwartetes, grauenhaftes Ende und wirken tief, noch stärker als z. B. Hoffmanns Erzählungen über Magnetismus. Dieser verwendet Zauberspiegel, wundertätige Pokale, magnetische Bäume und Bilder und ähnliche Mittel. Dies stört, macht den unbefangenen Leser verdrießlich und raubt ihm oft den Glauben an die Möglichkeit des Erzählten. Poe aber verzichtet auf sämtliche Kunstgriffe und läßt die nackten Tatsachen durch ihre Unbegreiflichkeit und Ungeheuerlichkeit wirken. Es sind nicht schwache, scheue Mädchen oder fremden Einflüssen leicht zugängliche, phantasiereiche Jünglinge, sondern Männer, die er dem magnetischen Einflusse unterwirft, zwar kranke oder dem Tode nahe, doch ganze Männer. Hoffmanns Magnetiseure tragen schon äußerlich den Stempel von etwas Außerordentlichem. Es sind gewöhnlich mephistophelische Gestalten, groß und schlank, mit scharf gekrümmter Nase und brennend schwarzen Augen und rabenschwarzem Haar. Nichts von derartigem Aufputz verwendet Poe. In „Mesmeric Revelation“ und „The Facts in the Case of M. Valdemar“ wird der Magnetiseur überhaupt nicht beschrieben, in „A Tale of the Ragged Mountains“ unterscheidet sich Dr. Templeton in gar nichts von einem gewöhnlichen Menschen. Aber gerade dadurch, daß Poe jede äußerliche Aufmachung verschmähte, hat er viel seiner starken Wirkung erzielt. Wir haben so die merkwürdige Tatsache zu verzeichnen, daß Hoffmanns Erzählungen, die im Ernste geschrieben waren, vielfach nur ein skeptisches Lächeln hervorriefen, während Poes Novellen, die bestimmt Lügengeschichten sind, von vielen als Tatsachen angesehen wurden.

Wir kommen nun im folgenden auf Poes ureigenstes Gebiet, zu Erzählungen voll von fixen Ideen, hysterischer Willenslosigkeit, grausamen Trieben, unvergänglicher Liebe. Es sind Novellen, die Poe mit seinem Herzblute geschrieben hat und die sein Bestes enthalten; es ist „eine einzige Kette von wilden, zusammenhanglosen, unmotivierten Schrecknissen, eine krampfhafte Häufung des Furchtbarsten, und dieses Furchtbare war erlebt!“ [133])

Es sollen zuerst zwei Erzählungen besprochen werden, die „the imp of the perverse“ erörtern, den Dämon des Bösen.

Unter dem Geist des Bösen versteht Poe die Neigung, das Böse zu tun, weil es böse ist, weil man erkannt hat, wie schlimme Folgen es nach sich zieht, weil es verboten ist. Es ist das Gefühl, das jeder hat, der in einen Abgrund hinabsieht und den ein rasendes Begehren treibt, sich hinabzustürzen, obwohl er weiß, daß es sein Tod ist. Es ist die Freude am Verderblichen, für die wir vergebens nach einer Ursache suchen und die jedem Menschen innezuwohnen scheint. Es ist der Trieb, die Gesetze zu übertreten, nicht weil man Vorteil von der Übertretung hat oder weil sie ungerecht sind, sondern weil man weiß, daß sie gut sind. Nur der Charakterfeste kann den Trieb überwinden, den Grübler und Überempfindlichen reißt er mit sich fort. Und weil Poe so überaus zart besaitet und nervös war, kannte er den Geist des Bösen so gut. Er hatte seine Macht so oft an sich erfahren müssen. Er wußte wohl von dem zerstörenden Einfluß des Alkohols und anderer Reizmittel auf seinen Körper und Geist, er hatte nicht den kleinsten Genuß davon und trank als Barbar, er wußte auch, daß nach jeder Ausschreitung die heftigsten Schmerzen folgten, und konnte doch nicht der Versuchung widerstehen. Gerade in den Augenblicken, als sein Leben eine Wendung zum Bessern nehmen sollte und er am meisten nötig hatte, sich nüchtern zu halten, gerade da war es ihm unmöglich, seinem bessern Wissen und Wollen zu folgen. Denn wenn der Gedanke des Bösen einmal aufgetaucht war, da wich er nicht wieder, sondern faßte in dem Grübler immer festern Fuß, bis endlich die gemarterte Natur nachgab und das Unheil seinen Lauf nahm. In jeder der folgenden Erzählungen haben wir in der Hauptperson ein getreues Abbild des Dichters.

In „THE IMP OF THE PERVERSE“[134]) sehen wir zwei Freunde, die sich lieben, bis der eine den andern ermordet, um ihn zu beerben. Der Plan, monatelang kalt erwogen, war so sicher angelegt, daß jede Entdeckung, sogar der geringste Verdacht, außer dem Bereich der Möglichkeit lag. Der Mörder erbte des Toten Besitz und schwelgte in dem Gefühle unbedingter Sicherheit, bis endlich dieses Gefühl ihn zu peinigen anfing, weil es ihn nie verließ, wie eine Melodie, die wir immer hören, uns quält, und wenn sie noch so schön klingt. Und wenn er sich seiner Sicherheit freute, so pflegte er immer leise zu sich zu sagen: „Ich bin sicher!“ Eines Tages murmelte er wieder im Gehen gewohnheitsmäßig die Worte vor sich hin: „Ich bin sicher!“ und fuhr unbewußt fort: „Ich bin sicher, ich bin sicher,

ja wenn ich nicht so töricht bin, ein offnes Bekenntnis abzulegen". Kaum aber waren ihm seine Worte zum Bewußtsein gekommen, als ein kalter Schauer ihm durchs Herz fuhr. Er wußte, daß er unfähig war, diesen Gedanken zu vertreiben, wußte, daß die Idee, sich selbst anzuzeigen, ihn unablässig peinigen und verfolgen würde, bis er der Qual durch die Befriedigung des selbstzerstörerischen Gedankens ein Ende machen würde. Er rannte, um nicht zu Gedanken zu kommen, schrie, um die Stimme zu übertäuben, die lauter und lauter in seinen Ohren klang, bis er das Bekenntnis herausschrie. Dann erst wurde es ruhig in ihm, als man ihn zum Gefängnis führte.

Es versteht sich, daß es keineswegs Reue war, was den Verbrecher zum Geständnis brachte. Es war nur der perverse Gedanke, der nicht wich, sobald er einmal aufgetaucht war.

Die andere Erzählung „THE BLACK CAT"[135] hat den gleichen Gedanken zur Grundlage. Ein Mann findet viel Gefallen an Tieren. Er hat unter andern auch einen schönen Kater, Pluto. Seine Tiere liebt und pflegt er, bis er sich dem Alkohol ergibt. Da findet eine Veränderung in ihm statt. Er beginnt die Tiere zu quälen. Als er im Rausche Pluto mißhandelt, verwundet ihn das gereizte Tier. Höllische Wut packt ihn und er schneidet Pluto mit kalter Überlegung ein Auge aus. Nüchtern empfindet er wohl Mitleid mit ihm, auch eine Art Grauen vor seiner Grausamkeit, doch ist dies Gefühl weit von Reue entfernt. Ja er fängt sogar an, die Katze, die ihn nun flieht, mehr und mehr zu hassen; der Haß wächst, bis er in „the spirit of Perverseness" übergeht. Eines Morgens ergreift er sie und hängt sie an einen Baum, während die Tränen aus seinen Augen stürzen und er die bitterste Reue über seine Tat empfindet; „hung it because I knew that it had loved me, and because I felt it had given me no reason of offence; hung it because I knew that in so doing I was committing a sin".[136] In der nächsten Woche geht sein Haus in Flammen auf. — Eine längere Zeit verfließt, die Tat wird vergessen, und der Mann findet eine ganz ähnliche Katze. Kaum aber hat er sie im Hause, als er auch sie zu hassen beginnt, je mehr sie an ihm hängt, und ihr doch nichts zu tun wagt, aus Furcht vor ihr. Er grübelt sich immer mehr in böse Gedanken hinein, in einen blinden Haß gegen jedermann und die ganze Welt. Auf einem Gang in den Keller hindert ihn die Katze durch ihre Liebkosungen am Gehen. In blinder Wut hebt er die Axt, um sie zu töten; als seine Frau, die ihm gefolgt war, ihm in den Arm fällt, erschlägt er sie im Zorn. — Nach dem Morde faßt er ohne die geringsten Gewissensbisse den Plan, die Tat zu verbergen.

Er erwägt tausend Möglichkeiten, bis es ihm am sichersten scheint, die Frau im Keller einzumauern. Er tut dies so gut, daß nicht die kleinste Spur zu entdecken ist. Als er dann die Katze sucht, um sie zu töten, ist sie verschwunden. Nun erst atmet er wieder frei. Seine quälenden Gedanken sind gewichen, er kann wieder ruhig schlafen.

Die Polizei, die die vermißte Frau im Hause sucht, findet keine Spur von ihr. Mit stiller Freude über seine Sicherheit begleitet der Mann die Polizisten in den Keller. Gerade als sie diesen wieder verlassen wollen, da packt ihn ein unwiderstehliches Gelüsten zu sprechen. Der Geist des Bösen erfaßt ihn, und er sagt, ohne zu wissen warum: „Gentlemen, I delight to have allayed your suspicions. I wish you all health, and a little more courtesy. By—the—by, gentlemen, this—this is a very well—constructed house. These walls — are you going, gentlemen? — these walls are solidly put together . . ." [137]) und dabei schlägt er gerade an die Stelle, hinter der seine Frau eingemauert steht. Ein gellender, langgezogener Schrei antwortet ihm. Man bricht die Mauer auf und sieht den halbverwesten Leichnam. Auf dem Kopfe steht mit glühenden Augen die Katze, die er mit eingemauert hatte.

Unter den Werken der Romantiker werden wir vergebens nach einem solchen suchen. Sie kannten aber sehr wohl den Geist des Bösen; das Verlangen, sich selbst zu quälen oder gar zu vernichten, die Lust zum Bösen um des Bösen willen lag ja in ihrer Natur. Novalis sagt z. B. in den Fragmenten: „Hang des Menschen, oft ein offenbar Schädliches zu ergreifen, oft par dépit sich mutwillig zu verderben. Es ist noch Äußerung der Freiheit". [138]) Also auch er nahm diesen Trieb, der viel Ähnlichkeit mit Poes „imp of the perverse" hat, als eingeboren an, als noch aus der Zeit stammend, als der Mensch Herr über die ganze Natur und sich selbst war. Aber ihn in das praktische Leben zu übertragen, lag ihm fern. — Bei Achim von Arnim finden wir eine Stelle, die auf den gleichen Punkt hinzudeuten scheint. Sie lautet:

„Wohl ist ein Teufel in der Menschen Willen,
Ein stiller Wahnsinn den Verstand umlauert". [139])

Die Lust, beim Hinabsehen in Abgründe sich hinunterzustürzen, beschreibt Tieck: „Es ist eine schöne Aussicht von hier oben; wenn man aber so hoch steht, muß man sich in acht nehmen, daß man nicht die Lust bekömmt, hinunter zu springen; die Höhe des Absturzes lockt das Gemüt". [140]) In Tieck scheint überhaupt eine Neigung zu dem gewohnt zu haben, was Poe unter „Perverseness" meint. Er war in seiner Jugend nicht

frei von selbstquälerischen Gedanken, die ihn oft dem Wahnsinn nahe brachten. Seine wilde Phantasie spiegelte ihm Greueltaten vor, vor denen er im wachen Zustande zitterte. Wie Poe lebte er in steter Angst, unbewußt einmal zum Verbrecher zu werden. Er hatte oft Gedanken des Selbstmords, um Ruhe vor dem Dämon in sich zu haben. Wie tief das Böse in ihm wurzelte, geht aus den Worten hervor: „Aus meinen Kindertagen fallen mir manche Tage ein, wo ich unaufhörlich etwas Gräuliches und Entsetzliches denken mußte, wo ich statt meiner stillen Gebete Gott mit den gräßlichsten Flüchen lästerte und darüber weinte und ich es doch nicht unterlassen konnte, wo es mich unaufhörlich drängte, meine Gespielen zu ermorden, und ich mich oft schlafen legte, bloß um es nicht zu tun. Damals war ich gewiß unschuldig und unverdorben, und doch war diese Entsetzlichkeit in mir einheimisch — was war es denn nur, das mich trieb und mit gräßlicher Hand in meinem Herzen wühlte? Mein Willen und meine Empfindung sträubte sich dagegen und doch gewährte mir dieser Zustand wieder innige Wollust".[141]) Lovell brauchte diese Gedanken nur in die Tat umzusetzen, und leibhaftig hätten wir eine der Gestalten aus Poes Erzählungen vor uns stehen. Das ist eben der Unterschied, daß die deutschen Romantiker wohl auch solchen bösen Gedanken nachhingen, sie aber selten in die Tat umsetzten, während der „imp of the perverse" so oft in Poes Leben eingegriffen hat.

Im Grunde ist es meist nicht so sehr der Geist des Bösen selbst, der in Poes Erzählungen zum Unglück führt. Er ist nur der Ausgangspunkt, der Anstoß, der aber in einem schwachen Gemüt zur fixen Idee und dann unwiderstehlich wird. Solche fixen Ideen nun haben wir bei den Romantikern in mannigfacher Darstellung. Hoffmann behandelt den Entwurf mehrfach, zuerst in der Erzählung „Das steinerne Herz", dann in „Meister Johannes Wacht" und in „Meister Martin, der Küfner, und seine Gesellen". Die Wahnideen in den drei genannten Erzählungen sind ziemlich harmlos und haben nichts mit denen in Poes betreffenden Novellen gemein, als daß sie eben fixe Ideen sind. Aber Hoffmann hat sie auch in ihrer verderblichen Wirkung darzustellen gewußt und Erzählungen daraus geschaffen, die in höherem Maße Poeschen Charakter tragen, wie „Das Fräulein von Scudérie", „Die Jesuiterkirche in G." und vor allem die Novelle „Der Sandmann".

Im „Fräulein von Scudérie"[142]) sehen wir, wie der Goldschmied Cardillac eine zehrende Leidenschaft zu edlen Steinen hat, die er zu Geschmeiden verarbeitet hat. Wenn er eine

Arbeit abliefert, so ergreift ihn bald eine innere Unruhe, die von Stunde zu Stunde wächst. Mit allen seinen Kräften sucht er zu widerstehen, doch weichen die Qualen der rasenden Begierde nicht eher, als bis er den Schmuck wieder in Händen hat. Um dies zu erreichen, häuft er Mord auf Mord. Es ist nicht Geiz, was ihn dazu treibt, es ist die unerklärliche Anziehung der Gesteine und die Freude an ihrem Glitzern und Gleißen. Er weiß genau, welche Sündenschuld er auf sich lädt und sucht die Verbrechen zu meiden. Vergebens! Wie in „The Black Cat“ und „The Imp of the Perverse“ der Mörder erst Ruhe findet, als er dem dunkeln Drängen in sich ganz nachgegeben hat, wie er nicht die geringste Reue fühlt, so auch Cardillac. Er sagt: „Eben hatte ich einem Herrn vom Hofe einen reichen Schmuck abgeliefert, der, ich weiß es, einer Opernsängerin bestimmt war. Die Todesfolter blieb nicht aus, — das Gespenst hing sich an meine Schritte — der lispelnde Satan an mein Ohr... In blutigen Angstschweiß gebadet, wälzte ich mich schlaflos auf dem Lager. Ich seh' im Geist den Menschen zu der Tänzerin schleichen mit meinem Schmuck. Voller Wut springe ich auf ... fort ... Er kommt, ich falle über ihn her, er schreit auf; doch von hinten festgepackt, stoße ich ihm den Dolch ins Herz — der Schmuck ist mein! — Dies getan, fühle ich eine Ruhe, eine Zufriedenheit in meiner Seele wie sonst niemals. Das Gespenst ist verschwunden, die Stimme des Satans schwieg. Nun wußte ich, was mein böser Stern wollte; ich mußte ihm nachgeben oder untergehen“. Die auffallende Ähnlichkeit des Gemütszustandes von Poes Kranken und Hoffmanns Goldschmied Cardillac liegt zutage.

Die beste Schilderung des Gefühls, daß fremde Mächte in uns böse Gedanken erzeugen und nicht ruhen lassen, hat Hoffmann im „Sandmann“ gegeben. Der Student Nathaniel hat von der Kindheit her eine unangenehme Erinnerung an den Advokaten Coppelius, der ihm als der Sandmann beschrieben worden war, der den Kindern die Augen aussticht. Dieser Coppelius hatte den Tod des Vaters Nathaniels verschuldet und dessen ganze Familie ins Unglück gebracht. Nathaniel nun ist der Überzeugung, der Advokat würde noch öfter feindselig in sein Leben treten. Er glaubt fest, ihn unter Verkleidungen in seiner Nähe zu sehen, und glaubt seine Verfolgung zu spüren. Von Natur äußerst reizbar, verfällt er zunächst in ein schweres Nervenfieber und schließlich in Wahnsinn, in dem er sich selbst tötet.

Hoffmanns Art, Wahnideen zu beschreiben, gleicht öfters der Poes. Beide Dichter nehmen ihren Ausgangspunkt meist in

einem Gedanken, von dem man von vornherein überzeugt ist, daß er falsch ist oder zu einem Unglück führen muß. Poe hat aber seine fixen Ideen besser gewählt als Hoffmann. Welche seltsame Tragik liegt darin, den Verbrecher gegen die Stimme seines Innern ringen zu sehen und doch nicht eher Ruhe zu finden, als bis er sich selbst dem Schafott überliefert hat. Wir stehen ratlos vor dem selbstzerstörerischen Verlangen, das den Mörder treibt, die Polizisten, die sich nach erfolglosem Suchen entfernen, zurückzuhalten. Wir fühlen, wie die Worte, die er herausstammelt, ohne zu wissen, was er spricht, ihn dem Verderben immer näher bringen, fühlen aber auch, daß er so sprechen muß und daß er nicht anders kann als gegen die Stelle gerade zu schlagen, hinter der seine Frau eingemauert steht. Wir schauern, zu lesen, daß der Mystiker Egäus nichts von seiner Braut begehrt als nur ihre Zähne, diese aber mit so rasendem Verlangen, daß er sogar Berenices Leiche schändet.[143] Wenn Hoffmann seinen Goldschmied Cardillac in seiner Gier nach Edelsteinen zum Mörder werden, den Maler Berthold infolge einer törichten Vorstellung Frau und Kind in den Tod treiben und Nathaniel durch quälende schreckhafte Erinnerungen im Wahnsinn enden läßt, so erregt er in höherem Maße Mitleid als Grauen. In der Wahl des Stoffes also zeigt sich Poe überlegen. Die Ausführung des Gedankens ist bei beiden Dichtern ähnlich. Vor allem im „Sandmann“ und „Fräulein von Scudérie“ ist es Hoffmann gut gelungen, den Kampf gegen die Wahnideen darzustellen. Doch scheint er auch in der Durchführung seinen Meister in Poe gefunden zu haben. Nirgends als vielleicht annähernd im „Sandmann“ ist es ihm wie Poe gelungen, die tiefe Einsamkeit zu schildern, in der der Kranke lebt. Für diesen gibt es bei Poe nichts als seine fixe Idee, nur seinen Gedankenkreis, in den er sich eingesponnen hat. Die Umwelt scheint für ihn nicht da zu sein. Und dies erhöht gerade den Eindruck des Grauens, den Kranken in seiner ausschließlichen Beschränkung auf sein Inneres und deshalb ohne Hilfe dem Unglück zutreiben zu sehen.

Übrigens ist es nicht Hoffmann allein, der Poes Vorläufer in der Behandlung der fixen Idee gewesen ist, die sogar im Leben manches Romantikers eine Rolle spielte. So hatte der Schicksalstragiker Zacharias Werner, der durch eine hysterische Mutter erblich belastet war, die fixe Idee, er sei ein Auserwählter des Herrn. Er hielt sich für einen Heiligen, Propheten, ja für Christus selbst. Man könnte auch in Heinrichs von Kleist „Michael Kohlhaas“[145] eine gewisse Verwandtschaft zu unsrer Art von Erzählungen finden. Denn obwohl Kohlhaas

nur sein Recht verfolgt und ursprünglich mit vollen Verstandeskräften handelt, tritt doch allmählich in ihm eine gewisse Änderung ein. Der Gedanke, daß er um jeden Preis recht haben müsse, geht ihm so in Fleisch und Blut über, daß er das Wohlergehen von Weib und Kind und seine Stellung in der Gesellschaft für nichts im Vergleich dazu achtet und blindlings und starr seinen Weg verfolgt. Fixe Ideen, die auf Größenwahn hindeuten, nehmen ihn gefangen. Er nennt sich in Mandaten den Statthalter Michaels, des Erzengels, und glaubt sich zum Beherrscher der Welt berufen. In der gleichen Erzählung ist die Wahnidee des Kurfürsten von Sachsen beschrieben, der glaubt, daß Kohlhaas mit einem Zettel, den er an dem Hals trägt und der die Weissagung einer Zigeunerin enthält, die Kunde des Schicksals des kurfürstlichen Hauses habe. Sein ganzes Sinnen und Trachten geht darauf, den Zettel in seine Gewalt zu bekommen, und als kein Mittel ihn zum Ziele bringt, fällt er in schwere Krankheit.

Der Unterschied zwischen Kleists und Poes Kranken ist in die Augen springend: daß sie in Kleists Erzählungen die fixen Ideen gar nicht als solche erkennen und darum nicht, oder so gut wie nicht, dagegen ankämpfen. Auch hat Kleist ihre Folgen nicht so erschütternd dargestellt als Poe. Überhaupt kann bei diesen Erzählungen nicht behauptet werden, daß Poe für sie auch nur Anregungen von Hoffmann und Kleist erhalten habe, da nahe Übereinstimmungen fehlen. Es genügt darum, auf die Gleichartigkeit der Ideen hinzuweisen.

In die Gruppe der eben behandelten Erzählungen gehören zum Teil auch „The Tell-Tale Heart“ und „Berenice“.

Im „GESCHWÄTZIGEN HERZ“[144]) ermordet ein junger Mann einen Greis, mit dem er zusammenwohnt. Nicht um seines Reichtums willen, noch wegen einer Beleidigung. Nein, der alte Mann hatte ein erblindetes Auge, das blaßblau, von einer Haut überzogen, dem Auge eines Geiers glich. Wenn der junge Mann es sah, rann es kalt durch sein Blut. Qual und Wut packten ihn und er beschloß ganz allmählich, den alten Mann zu ermorden, um sich von dem Auge zu befreien. Mit unendlicher Vorsicht ging er zu Werke. Er erstickte den alten Mann, indem er das Bett auf ihn stürzte, und lauschte, wie das Herz erst noch laut, dann immer leiser und leiser schlug. Dann verbarg er den Leichnam zwischen den Dielen. Keine Spur war aufzufinden. Und nun, wo das verhaßte Geierauge weg war, konnte er wieder frei aufatmen. Seit langem schlief er zum ersten Male wieder ruhig.

Als der alte Mann vermißt wurde, kam die Polizei, um

das Haus zu durchsuchen. Im Triumph seiner Sicherheit führte der Mörder sie durch alle Räume, zuletzt in des alten Mannes Zimmer. In einem Anfall perverser Stimmung brachte er Stühle dahin und ließ die Polizisten sich niedersetzen. Seinen Stuhl setzte er gerade auf die Stelle, unter der der Leichnam lag. Während der angeregten Unterhaltung hörte er plötzlich ein dumpfes Geräusch, ein Klingen in den Ohren, das immer lauter wurde und schließlich in ein deutliches halbersticktes Klopfen überging. Es war genau wie das Klopfen des Herzens des alten Mannes, dem er in der vergangenen Nacht so lange gelauscht hatte. Aus Angst, daß die Polizisten das Geräusch hören könnten, sprach er lauter, aufgeregter. Er ging auf und ab mit schweren Tritten, stieß den Stuhl auf die Diele. Umsonst! Das Klopfen ließ sich nicht übertönen. Und die Männer schwatzten und lachten. Hörten sie wirklich nichts? Oder hatten sie es schon lange gehört und wollten ihn nur peinigen? Doch alles war besser als diese tödliche Angst. Er konnte schließlich das heuchlerische Lächeln der Männer nicht länger ertragen und schrie wütend heraus: Schurken! Heuchelt nicht länger! Ich gestehe die Tat — reißt die Dielen auf — hier, hier! — es ist das Klopfen seines verwünschten Herzens!

Aus einem Umstande also, der ganz unbedeutend erscheint und in gar keinem Verhältnis zur Größe des Verbrechens steht, entspringt die Tat. Nur ein äußerst reizbarer Mensch, wie Poe einer war, kann von so einer Kleinigkeit derart erregt werden. Er beginnt die Erzählung mit den Worten: „True! nervous, very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad?“ In diesen wenigen Worten liegt die Erklärung zum Ganzen. Wenn sich in ein solch krankhaftes Gemüt die Abneigung gegen irgend etwas einbohrt, so kann es nur in der Zerstörung des Feindlichen Ruhe finden. Der Gedanke wird übermächtig und unwiderstehlich. Der Verbrecher sagt: „It is impossible to say how first the idea entered my brain, but, once conceived, it haunted me day and night“. In dieser Hinsicht also ist die Erzählung mit den romantischen Erzählungen in Verbindung zu setzen, die fixe Ideen behandeln und gehört zu „The Black Cat“ und „The Imp of the Perverse“. Während aber in diesen beiden das Gewissen nicht in die Handlung eingreift, ist ihm im „Geschwätzigen Herz“ die entscheidende Rolle zuerteilt. Es läßt dem Verbrecher keine Ruhe, bis er die Tat offenbart hat. Die Ursachen zum Geständnis sind so geringfügig, daß wir sie eigentlich gar nicht als unmittelbare Veranlassung dazu empfinden, sondern diese im Gewissen allein zu suchen haben. Wir werden darin an das

Märchen erinnert: „Die klare Sonne bringt es an den Tag“,[146]) das Adelbert v. Chamisso zu dem Gedicht: „Die Sonne bringt es an den Tag“ benutzte, noch mehr aber an des gleichen Dichters Verserzählung: „Das Auge“,[147]) wo Chamisso wie Poe die Tatsache benutzt hat, daß es manche Verbrecher immer wieder an den Schauplatz ihrer Untat zurücktreibt. In „The Black Cat“ schlägt der Mörder gerade an die Stelle, wo er seine Frau eingemauert hat, in „The Tell-Tale Heart“ führt er die Polizisten in das Zimmer des Gemordeten, hält sie dort auf und setzt seinen Stuhl dorthin, wo der Leichnam des alten Mannes liegt, wie es das Weib in Chamissos „Das Auge“ an den Ort ihrer Tat zurückzieht. Und in den letzten zwei Erzählungen sieht man keinen Grund, der zum Geständnis nötigt, als das Gewissen. Das Klopfen des Herzens tönt nur in den Ohren des Mörders, der aber die Ursache der Sinneswahrnehmung nach außen verlegt und infolgedessen glaubt, auch andere müßten vernehmen, was er hört. In Hoffmanns „Elixieren des Teufels“ findet sich eine ähnliche Stelle. Der Mörder Medardus, aus dem Gefängnisse entlassen, spricht mit einem Arzte, da . . . „leise — leise schien ich in jenem Augenblick . . . jenes Klopfen des gespenstigen Unholds aus dem Kerker zu hören. Vergebens suchte ich das Grausen zu bekämpfen, welches mich ergriff. Der Arzt schien so wenig das Klopfen als meinen inneren Kampf zu bemerken. Er fuhr fort: „Was? — Hat der Mönch Ihnen gestanden, daß auch Victorin durch seine Hand fiel?“ — „Ja . . . Fluch dem wahnsinnigen Brudermörder!“ — Stärker klopfte es und stöhnte und ächzte; ein feines Lachen, das durch die Stube pfiff, klang wie „Medardus — Medardus — hi — hi — hi — hilf!“ Der Arzt, ohne das zu bemerken, fuhr fort: „Ein besonderes Geheimnis scheint noch auf Franzescos Herkunft zu ruhen . . .“ Mit einem entsetzlichen Schlage, daß die Angeln zusammenkrachten, sprang die Tür auf, ein schneidendes Gelächter gellte herein. — „Ho — ho — ho — ho, Brüderlein“, schrie ich wahnsinnig auf, „hoho — hierher! . . .“ Der Leibarzt faßte mich in die Arme und rief: „Was ist das? — Sie sind krank. — Fort, fort, zu Bette“.[148])

Die Stelle ist ausführlich gebracht worden, weil sie der in „The Tell-Tale Heart“ ziemlich ähnlich ist. Die Mörder hören die Stimme oder den Herzschlag ihres Opfers, die sie schon vorher genau so gehört hatten, in Gegenwart Fremder, die nichts vernehmen. Die Gewissensqualen, die dadurch wachgerufen werden, treiben sie zum Wahnsinn oder Geständnis.

Beispiele ähnlicher Halluzinationen lassen sich auch bei klassischen Autoren finden. Wenn wir davon absehen, auf

welche Sinne die Halluzination wirkt, so können uns die Geistererscheinungen bei Shakespeare zum Vergleich dienen: der Geist Banquos, der Macbeth, der Cäsars, der Brutus erscheint und die beide nur den Mördern selbst sichtbar sind. Auch die Geschichte liefert analoge Fälle, von denen der des Bessus sehr interessant ist und unserer Erzählung nahekommt. Bessus soll, wie Plutarch erzählt, während eines tollen Gelages plötzlich aufgesprungen sein und ein paar junge Schwalben in einem nahen Neste getötet haben, weil er aus ihrem Zwitschern Vorwürfe über seine Tat heraushörte.[149])

Es ließen sich zweifellos noch weitere Beispiele dafür ermitteln, daß Halluzinationen der Art dichterisch behandelt worden sind. Sie hervorzuheben und hier anzuführen liegt aber außerhalb des Rahmens dieser Arbeit.

Die letzte Erzählung Poes endlich, in der wir die fixe Idee behandelt finden, ist in hohem Grade romantisch zu nennen. Es ist „BERENICE".[150]) Der Mystiker Egäus — wiederum nur Poe selbst — stammt aus einer Familie von Visionären. Seine Erinnerungen knüpfen an das Stammschloß seiner Väter an, vor allem an die Bibliothek, unter deren Büchern er seine Knabenzeit verbrachte und die Jahre des Jünglingsalters verträumte. Allmählich brachte seine Lebensweise eine seltsame Veränderung in ihm hervor: die Tatsachen des Lebens berührten ihn nur als Visionen, während die wilden Gedanken aus dem Reich seiner Träume den einzigen Inhalt seines Lebens ausmachten. — Mit Berenice, seiner schönen Cousine, wuchs er auf. Solange sie in ihrer Jugendschönheit prangte, lebte er ruhig neben ihr hin, als aber eine tückische Krankheit sie plötzlich zu entstellen begann, faßte er Liebe zu ihr, und sie verlobten sich. Die Krankheit der Berenice bestand in einem allmählichen körperlichen Vergehen und epileptischen Anfällen, aus denen sie manchmal erst nach geraumer Zeit erwachte. Egäus aber litt unter einer Art Geistesstörung, die sich in einer ungemessenen Steigerung der Aufmerksamkeit äußerte, einem tiefen Interesse an den gleichgültigsten Dingen. Die Schilderung Poes von diesem Zustande ist klassisch. Er sagt: „To muse for long unwearied hours, with my attention riveted to some frivolous device on the margin or in the typography of a book; to become absorbed, for the better part of a summer's day, in a quaint shadow falling aslant upon the tapistry or upon the floor; to lose myself, for an entire night, in watching the steady flame of a lamp, or the embers of a fire; to dream away whole days over the perfume of a flower; to repeat monotonously some common word, until the sound, by dint of frequent repe-

tition, ceased to convey any idea whatever to the mind; to lose all sense of motion or physical existence, by means of absolute bodily quiescence long and obstinately persevered in: such were a few of the most common and least pernicious vagaries induced by a condition of the mental faculties, not, indeed, altogether unparalleled, but certainly bidding defiance to anything like analysis or explanation". Doch merkwürdigerweise beschäftigten ihn seine Träumereien wenig mit dem Unglück seiner Verlobten. Oft aber grübelte er über die Gründe nach, die die seltsame Veränderung ihrer Gestalt bewirkten. In den Tagen ihrer Schönheit hatte er sie nie geliebt. Wenn sie an ihm vorüberging, sah er sie nicht lebend, sondern als die Berenice eines Traumes, nicht als irdisches Wesen, sondern als die Abstraktion eines solchen, nicht als einen Gegenstand zu lieben, sondern ein Objekt zur Analyse. Denn seine Leidenschaften kamen stets aus dem Verstande und nie aus dem Herzen.

Die Zeit der Hochzeit nahte. Als an einem Wintermachmittag Egäus in tiefe Träume versunken in der Bibliothek saß und sich allein glaubte, sah er plötzlich Berenice vor sich stehen, abgemagert, beinahe fleischlos. Sie lächelte ihn an und entblößte zwei Reihen glänzender, weißer Zähne. Wie eine Vision verschwand sie wieder. Doch die Zähne, die weißen Zähne standen noch vor den Augen des Egäus. Immer und immer sah er nur sie, und es ergriff ihn schließlich ein wahnsinniges Begehren, sie zu besitzen. Er fühlte, daß nur ihr Besitz ihm wieder Ruhe geben und ihn zur Vernunft zurückbringen könne.

Der Abend zog heran, die Nacht verging, der Tag und eine andere Nacht kamen, und immer noch saß Egäus bewegungslos in der Bibliothek, in Gedanken an die Zähne versunken. Da schlug lautes Weinen an sein Ohr: Berenice war plötzlich gestorben, ihr Grab war schon bereitet.

Und wieder fand er sich in der Bibliothek sitzen. Er schien aus einem wirren Traum erwacht zu sein. Er wußte, daß es Mitternacht war und daß seit dem Abend Berenice im Grabe lag. Doch von der Zwischenzeit wußte er nichts. Aber er hatte das Gefühl von etwas Grauenhaftem, er hörte eine weibliche Stimme in seinen Ohren gellen und ahnte eine schreckliche Tat. Auf dem Tische lag eine Schachtel mit ärztlichen Instrumenten; doch wie kam sie hierher? Vor ihm lag ein Buch aufgeschlagen. Er las die Worte des Dichters Ebn Zaiiat: Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas. Die Haare sträubten sich ihm beim Lesen, das Blut in seinen Adern schien zu Eis zu gerinnen. Doch warum? Da kam mit entsetzter Miene ein Diener. Stammelnd erzählte er,

wie man wilde Schreie aus der Gegend des Grabes Berenices gehört habe, wie man das Grab erbrochen und darin eine entstellte, blutige, noch lebende Gestalt gefunden habe. Dann wies der Diener auf die Kleider des Egäus. Sie zeigten die Spuren frischer Erde. Seine Hände wiesen Eindrücke wie von menschlichen Nägeln auf. An der Wand lehnte ein Spaten. Mit einem Schrei sprang Egäus zu der Schachtel. Sie glitt ihm aus den Händen und klirrend fielen zahnärztliche Instrumente heraus, untermischt mit 32 elfenbeinweißen Zähnen.

Wohl nirgends findet man die Grübelsucht, das Versenken in sich selbst so meisterhaft beschrieben wie hier. In diesem Schwelgen in Gefühlen, die das wirkliche Leben ersetzen müssen, zeigt sich Egäus als durchaus romantischer Mensch in höchster Steigerung. Seine Gedanken werden in ihm zu fixen Ideen, die ihn verfolgen, bis er ihnen nachgegeben hat. In dieser Hinsicht zeigt er sich als Verwandter der Helden in den drei letzten Erzählungen. Doch damit ist sein Charakter noch nicht erschöpft. Für die anderen Seiten seines Wesens müssen wir die Erklärung in dem Motto über der Erzählung suchen: „Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas", und dieses Wort deutet auf eine seit uralten Zeiten bekannte, von den Romantikern aber mit Vorliebe behandelte Leidenschaft hin, die Totenliebe und die Leichenschändung[151]) und die zerstörende Macht der Liebe.

Den Griechen schon war dieses Laster bekannt. Clemens von Alexandrien behauptete, daß die von Argos und Lakonien nicht bloß der Aphrodite Peribasia, sondern auch der Tymborychos dienten, worunter er die Lust an frischen Leichen verstand, die den ägyptischen Paraschisten bekannt war. Thersites wirft dies auch dem Achilleus in bezug auf Penthesilea vor.[152]) Montaigne berichtet von Periander, dem Tyrannen von Korinth, daß er seiner toten Gemahlin noch beiwohnte.[153]) Herodes soll nach einer talmudischen Erzählung sieben Jahre mit der Leiche seiner Gemahlin Mariamne geschlafen haben.[154]) In den Märchen von 1001 Nacht, die Poe höchstwahrscheinlich gekannt hat,[155]) hören wir von Ghûlen, die an einsamen Orten, besonders in Ruinen und auf Friedhöfen hausen und sich von Leichen nähren. Sie können aber auch menschliche Gestalt annehmen, in der sie einzelnen Reisenden auflauern und sie in ihre Gewalt bringen.[156]) Das ganze Mittelalter hindurch gehen Sagen und Erzählungen über fleischlichen Verkehr Lebender mit Toten im Volke umher. Ein norddeutsche Sage berichtet von einem weiblichen Werwolf, der des Nachts Leichen ausgräbt und frißt.[157]) In den Volksliedern, die Arnim und Brentano in „Des Knaben Wunderhorn"

gesammelt haben, finden sich drei entsprechende Gedichte: „Der Pfalzgraf“,[158]) „Das nasse Grabhemd“[159]) und „Der Vorwirt“.[159]) Im ersten vermählt sich ein Pfalzgraf mit seiner als Jungfrau gestorbenen Braut im Grabe, in den beiden anderen kehrt eine zum zweiten Mal verheiratete Frau zu ihrem ersten Mann ins Grab zurück, als der zweite sie schlecht behandelt.

Ob Poe aus solchen Andeutungen und kurzen Berichten irgendwelche Anregung geschöpft hat, ist nicht zu entscheiden, aber sehr zweifelhaft. Doch da Poe eine gute klassische Bildung besaß, ist die Möglichkeit immerhin nicht ausgeschlossen. Darum sind die vorliegenden Beispiele der Vollständigkeit wegen angeführt worden.

Der romantischen Erzählungen von Nekrophilie sind nicht wenige. Der Romantik war ja die Verbindung von Liebe und Tod, von Blut und Wollust eigen. Nicht nur in den Werken der Romantiker tritt dies zutage, sondern auch in ihrem Leben. In einem Briefe an Karoline v. Günderode schreibt Brentano: „Öffne alle Adern deines weißen Leibes, daß ich das heiße schäumende Blut aus tausend wonnigen Springbrunnen spritze, so will ich dich sehen und trinken aus den tausend Quellen, trinken, bis ich berauscht bin und deinen Tod mit jauchzender Raserei beweinen kann“.[160])

Häufiger finden wir diesen Zug in romantischen Werken. Novalis in seiner Sehnsucht nach der gestorbenen Braut singt in den „Hymnen an die Nacht“:

„O! sauge, Geliebter, gewaltig mich an,
Daß ich entschlummern und lieben kann.
Ich fühle des Todes verjüngende Flut,
In Balsam und Äther verwandelt mein Blut.
Ich lebe bei Tage voll Glauben und Mut
Und sterbe die Nächte in heiliger Glut“.[161])

Klarer tritt seine Ansicht in folgenden Fragmenten hervor:

„Es ist sonderbar, daß der eigentliche Grund der Grausamkeit Wollust ist“.[162]) „Über die Sehnsucht nach fleischlicher Berührung, die Geschlechtslust, das Wohlgefallen an nackenden Menschenleibern. Sollt' es ein versteckter Appetit nach Menschenfleisch sein?“[163]) — Tieck betrachtet die Grausamkeit als eingebornen Bestandteil der menschlichen Seele. „In einem geheimnisvollen Gelüste, aus Furcht, Grauen und Mitleid gemischt, greift die Seele zum Schrecklichen und sättigt ihren furchtbaren Hunger an Gebilden von Blut und Mord; Grausamkeit, Mordlust, die in der Brust des Menschen schlafen, werden von ihren Ketten gelöst, und in der Erhabenheit triumphiert die wilde Natur, rot von Blut, in Schauder und Graus. Und dieser Trieb,

der den Menschen in der Wirklichkeit wie in der Poesie hoch über sich selbst hinausreißt, ist innigst mit jener schmelzenden Wollust verwandt, ist wohl derselbe magische Wunsch, zu schaffen und zu vernichten, in der höchsten Liebe zu verderben und in der Blutgier mit den feinsten Herzensfibern zu schwelgen."[164])

Die jüngeren deutschen Romantiker haben das Thema öfter behandelt. Achim von Arnim erwähnt, daß sich Protea mit dem toten Ikarus vermählt habe, den der Sturz aus der Höhe ums Leben gebracht hatte,[165]) und im „Markgraf Carl Philipp von Brandenburg" läßt er Katharina sich zu dem toten Helden gesellen, der ihr zum Gemahl bestimmt war.[166]) Sogar für Hoffmann hatte die Tatsache, daß sich Menschen zu Toten hingezogen fühlen können, etwas Grausiges, und er hat nur eine Erzählung darüber geschrieben: „Vampyrismus".[167]) Der Fluch einer schändlichen Mutter zwingt ein junges Weib zu einer entsetzlichen Neigung für Leichen. Die Szene, wo ihr Gatte ihr unbemerkt zum Kirchhof folgt und sieht, wie sie, unter häßlichen, halbnackten, alten Weibern kauernd, einen Toten — nicht mißhandelt oder schändet — nein, in ekler Gier davon zehrt, gehört unter das Furchtbarste, was uns Hoffmann überliefert hat.

Den besten Ausdruck für die zerstörende Macht der Liebe hat unter den Romantikern Heinrich v. Kleist gefunden und in „Penthesilea" dargestellt.

Die Amazonenkönigin Penthesilea glaubt sich von Achill, den sie liebt, beleidigt. Um sich an ihm zu rächen, tötet sie ihn, als er sich ihr unbewaffnet naht, hetzt die Hunde auf ihn und wütet selbst mit Bissen an seinem Körper:

„Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hunde, die wetteifernden".[168])

Der Trieb, zu töten, was sie liebt, in Blut zu lieben, liegt tief in ihr. Man erkennt es aus ihren Worten:

„Küßt ich ihn tot?
So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das eine für das andre greifen".[169])

In „Die Marquise von O." schändet ein Offizier die Marquise, die in tiefer Ohnmacht liegt und die er für tot hält. Ein Kind ist die Frucht der Tat.[170])

Es ist bekannt, daß Zacharias Werner den Gedanken der Totenliebe bis zum Ekelerregenden gesteigert hat. In seinem „Lied der Liebe"[171]) steigt ein Ritter zu seiner Geliebten ins Grab und wohnt ihr bei. Aus der Verbindung mit der Toten entspringt ein Kind . . .! Der Anfang des Gedichts packt mächtig und weckt die Stimmung der „Berenice".

„Wer schleicht mit der Fackel um Mitternacht
Zum frisch geschütteten Grabe?
Wer wühlt das Grab auf, wer wälzt den Stein?
Wer stürzet ins offene Grab hinein
Zum schlummernden Mädchen im Grabe?
Der Ritter ist es, sie senkten ihm ein
Des Lebens köstlichste Habe".

Ein andrer der Schicksalstragiker, Müllner, beschreibt die Grausamkeit der Liebe, die das Geliebte durch die Stärke des Gefühls vernichtet. Er sagt:

„Unglücklicher, du bist, wie ich, verloren!
Du lerntest hassen, die dich hat geboren:
Das ist der Liebe fürchterliches Zeichen —
Der Liebe, die dem Sturm ist zu vergleichen,
Der wild den Baum herausreißt aus der Erde,
Daß er ein Raub der nahen Flamme werde".[172])

Und in der „Schuld" findet sich die Stelle:

„Und der Gatte meiner Wahl / kommt mir wie ein
Raubtier vor, / das mich liebt und mich zerfleischt".[173])

Endlich mögen noch einige Gedichte Heinrich Heines erwähnt werden, den wir noch einigermaßen unter die Romantiker rechnen dürfen. Er wußte, daß die Liebe mit dem Tode gepaart ist und sang von ihr als einer Sphinx, die den Geliebten mit dem Munde küßt und mit den Tatzen zerfleischt.

„Die Nachtigall sang: O schöne Sphinx!
O Liebe, was soll es bedeuten,
Daß du vernichtest mit Todesqual
All deine Seligkeiten?"[174])

Der Totenliebe tut er mehrfach Erwähnung. Es kommen zwei Gedichte in Betracht, in deren einem ein Franziskaner zu sich aus dem Grabe die Leiche der schönsten Frau beschwört.[175]) In dem andern, „Helena", ruft der Dichter Helena aus dem Grabe herbei. Die unersättliche Tote trinkt ihm aber den Atem aus.[176])

Da wir das Thema so oft und in den verschiedensten Zeiten behandelt finden, liegt die Vermutung nahe, daß gleiche Fälle sich im Leben tatsächlich ereigneten und Anlaß zu derartigen Dichtungen gaben. Dem ist auch so. Pitaval erzählt in den „Causes célèbres", wie ein junger Mann, der bei einem Mädchen die Totenwache hält, von ihrer Schönheit ergriffen wird und sich an ihr vergeht.[177]) Als er nach Jahren in die Gegend zurückkommt, erfährt er zu seinem Erstaunen, daß das Mädchen aus dem Scheintod erwacht ist und einem Kind das Leben geschenkt hat. Eine gleiche Geschichte von der Schändung einer Scheintoten und der unerklärlichen Geburt eines Kindes lesen

wir in den „Cent Nouvelles Nouvelles“ der Madame de Gomez.[178]) Und ganz nahe kommt „Berenice“ der Fall des Sergeanten François Bertrand in Paris, der in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts auf den Friedhöfen Leichen ausgrub und entsetzlich verstümmelte. Bei ihm spielte das erotische Moment gar keine Rolle.[179])

Ziehen wir nun aus dem umfangreichen angesammelten Stoffe das Fazit. Es ist zunächst ein negatives. Denn wir können in keinem Falle den strikten Beweis erbringen, daß irgendeines der vorliegenden Dichtwerke oder einer der Fälle Poe Anregungen geliefert hätte. Die dazu nötigen nahen Übereinstimmungen fehlen. Der auffallende Unterschied aber zwischen „Berenice“ und den erwähnten romantischen Dichtwerken, daß diese fast ausnahmslos erotischen Charakter tragen, „Berenice“ aber davon frei ist, wäre kein Grund, sie zu trennen. Denn durch die ganze Dichtung Poes weht ein kühler, keuscher Zug. Seine Frauengestalten sind nicht Wesen mit empfänglichen menschlichen Sinnen, sondern nur Verkörperungen eines hohen, geistigen Ideals. Seine Leidenschaften kamen nicht aus dem Gemüte, sondern aus dem Verstande. Der sexuelle Sinnenrausch der Romantiker ist bei Poe durch und durch vergeistigt.

Wenn wir aber annehmen, daß Poe von solchen wie den genannten romantischen Werken Anregungen empfangen habe, so wird einerseits vor allen Kleists „Penthesilea“ heranzuziehen sein. Wir müssen nur vom Grund der Verstümmlung des Geliebten absehen. Penthesilea hat alle Beherrschung, sogar das Bewußtsein ihres Tuns verloren. Sie starrt vor sich hin, spricht unverständliche Worte, ist überhaupt ganz geistesabwesend, so sehr hat die Leidenschaft sie in der Gewalt. Sie ist entsetzt, als sie den entstellten Körper Achills sieht und will Rache für die Tat nehmen. Zu ihrem Grauen muß sie schließlich erfahren, daß sie es war, die Achill getötet und zerfleischt hat.

Der Geisteszustand der Penthesilea ist also der gleiche wie der des Egäus, der auch so stark von der Leidenschaft ergriffen ist, daß nur sie ihn beherrscht. Er auch begeht das Verbrechen in bewußtlosem Zustande, wie von einer bösen Macht getrieben, und wird von der enthüllten Wahrheit niedergeschmettert.

Andrerseits ist Hoffmanns Novelle „Vampyrismus“ zu berücksichtigen, in der die Gräfin lange gegen die verderbliche Neigung ringt, ihrer aber doch nicht Herr zu werden vermag. Der innere Zwang ist stärker als ihr Wille. Wenn diese Erzählung dadurch und durch den Umstand, daß sie keine erotischen Elemente enthält, „Berenice“ naherückt, so ist doch auch hervor-

zuheben, daß es nicht ein bestimmter Toter ist, zu dem die Gräfin Leidenschaft empfindet, sondern jede beliebige Leiche.

Die Neigung Poes, einen Gedanken oder ein Gefühl fortzuführen, bis die Steigerung einen Höhepunkt erreicht, den man vorher keineswegs vermuten konnte, zeigt sich auch in der biographischen Erzählung „WILLIAM WILSON“.[180]) Poe läßt die mahnende Stimme des Gewissens solchen Abscheu in Wilson erregen, daß er es schließlich tötet. Das Gewissen ist als Doppelgänger Wilsons aufgefaßt. Die Einkleidung in das Gewand der Allegorie, so wie Poe sie verwendet, ist romantisch. Allegorien, aus denen man eine Wahrheit zur Belehrung herausziehen sollte, hat es von jeher gegeben, auch vor der Romantik Eine derartige Allegorie ist aber nach den Ansichten der Romantiker kein Kunstwerk. Sie wollten nicht die nackte Erscheinung an sich darstellen, sondern den Geist, der sie durchdringt und der ihr eigner Geist ist, und dazu hielten sie die Allegorie für geeignet. Unter dem gleichen Gesichtspunkte werden wir Poes Allegorien anzusehen haben. Unter ihnen verbergen sich Ideen, die er wegen ihrer Schönheit oder Seltsamkeit der Darstellung wert hielt. Nicht aber dürfen wir aus ihnen eine Moral herauszulesen suchen. Ein näheres Eingehen auf „William Wilson“ wird dies deutlich machen.

William Wilson hat auf der Schule einen Kameraden, der ihm in jeder Beziehung sehr ähnlich ist. Er ist von gleicher Gestalt, gleichaltrig und hat sogar den gleichen Namen. Während Wilson aber alle seine Kameraden vollständig beherrscht, will ihm dies bei seinem Doppelgänger nicht gelingen, und unterwirft dieser sich doch, so gibt er Wilson zu verstehen, daß dieser eigentlich im Unrecht ist. Seine Stimme ist ein leises, durchdringendes Flüstern. Er kennt die empfindlichen Stellen Wilsons genau und weiß ihn gerade da zu packen. Er gibt ihm verstohlen Ratschläge, die Wilson haßt und doch als gut anerkennen muß. Aber gerade darum befolgt er sie nicht. Allmählich beginnt er seinen Doppelgänger zu hassen und ihm zuwiderzuhandeln. Schließlich verläßt er die Schule und geht zur Universität, wo er sich einem zügellosen Leben hingibt und vor ehrlosen Handlungen nicht zurückschreckt. Doch als sein getreues Ebenbild taucht bei jeder unrechten Tat der andre Wilson auf und hindert die Ausführung. Der Haß Wilsons wächst ins ungeheure. Als er zum Karneval in Rom ein Weib verführen will und wieder das durchdringende Flüstern neben sich hört, überwältigt ihn der Zorn. Er zieht seinen Feind in ein Nebenzimmer und stößt ihn im Zweikampf nieder. Doch als er den Sterbenden scharf ansieht, bemerkt er, wie er ihm bis ins

kleinste gleicht, wie sein Spiegelbild. Er hört seine Stimme, nun aber nicht mehr flüsternd, sondern laut: „You have conquered and I yield. Yet, henceforward art thou also dead — dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist — and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself".

Poe deutet selbst auf die Lösung der Allegorie in dem Motto:

> What say of it? What says Conscience grim,
> That spectre in my path?

Es ist eine packende Gewissensgeschichte, die Poe aus seinem Innern herausgelesen hat. Er fühlte, wie weit der Alkohol und ausschweifendes Leben den Menschen entwürdigen können, so weit, daß er imstande ist, sein Gewissen zu töten, und er hatte wohl wirklich Angst, in einem Anfalle von Trunkenheit sein besseres Ich zu vernichten.

Poe soll seine Idee aus der Erzählung eines gewissen Boaden: „The Man with Two Lives"[181]) genommmen haben. Wie dem auch sei, jedenfalls ist die Idee des doppelten Ichs sehr alt und verbreitet. Es mag nur an das berühmteste Beispiel der Gattung erinnert werden: Goethes Faust, in dem Mephistopheles die böse Seite Fausts verkörpert. Im Märchen auch ist oft der Doppelgänger zu finden. Das bekannteste ist wohl das von den zwei Brüdern, die sogar von der Frau des einen nicht unterschieden werden können. Die große Ähnlichkeit zweier Freunde finden wir ebenso in dem altfranzösischen Volksepos „Ami und Amile". Aber die Gleichsetzung des zweiten Ichs mit dem Gewissen ist eine Änderung der gewöhnlichen Vorstellung und nicht häufig. In Hoffmanns „Elixieren des Teufels"[182]) können wir ab und zu den unheimlichen Doppelgänger des Medardus als die Stimme des Gewissens auffassen. Sein gebrochenes, wahnwitziges Stammeln und Kichern und grelles Lachen erinnert an das durchdringende Wispern Wilsons. Die gleiche Unmöglichkeit, der Stimme seines Gewissens zu entgehen, beschreibt Hoffmann in „Der unheimliche Gast".[183]) Da aber in dieser Novelle die Personifizierung des Gewissens fehlt und außerdem spukhafte magnetische Einflüsse auftreten, werden wir Teilen aus „Die Elixiere des Teufels" größere Ähnlichkeit mit „William Wilson" zuschreiben müssen.

Die hier auftretende, von den Romantikern mit Vorliebe gepflegte Vorstellung, daß der Mensch nicht in sich allein zu Hause ist und daß mehr als der Verstand innere Triebe und außerweltliche Mächte sein Leben führen und sein Handeln bestimmen,

finden wir in noch stärkerer Ausbildung in der Erzählung: „THE FALL OF THE HOUSE OF USHER“.[52])

Roderick Usher wohnt mit seiner Schwester Madeline in einem uralten Herrensitze, der mit dem Schicksal der Familie verknüpft zu sein scheint. Die grauen verwitterten Steine des Schlosses scheinen Leben zu besitzen, und es deucht dem Beschauer, als ob von einem Teich vor dem Hause eine eigne dumpfe Atmosphäre emporsteige, über dem Schlosse sich lagere und es von der Umgebung trenne, so daß es ein Leben für sich führe. Usher ist ein kranker, äußerst reizbarer Mensch:

„Son cœur est un luth suspendu;
Sitôt qu'on le touche il résonne“.

Seine Sinne sind außerordentlich geschärft, er kann nur ungewürzte Speisen genießen, nur gewisse Kleider tragen. Der Duft aller Blumen ist ihm verhaßt, sogar schwaches Licht schmerzt seine Augen, und nur die Töne von Saiteninstrumenten sind seinem Ohr erträglich. Dazu hat er eine unerklärliche Furcht vor kommendem Unglück, nicht vor dem Unglück selbst, sondern seiner Folge: dem Schrecken. Immer mehr umgarnt ihn wie eine Schlange die Furcht — vor der Furcht. Ein Grund dafür ist auch die seltsame Krankheit seiner Schwester, die langsam hinwelkt, ohne daß man ihr Hilfe bringen kann. Sie leidet dazu an epileptischen Anfällen, deren einer ihren Tod herbeiführt. In einem nahen Grabgewölbe wird sie beigesetzt. Schon nach kurzer Zeit wird es ihrem Bruder klar, daß sie lebend begraben ist. Sein überscharfes Ohr hört deutlich ihr Ringen im Sarge. Ruhelos irrt er im Schlosse umher und wagt doch nicht, ihr zu Hilfe zu kommen, hat auch nicht den Mut, nur ein Wort zu sagen, bis nach einer Woche, in einer stürmischen Nacht, die Lady Madeline sich befreit, das Tor des Gewölbes aufbricht, in ihrem blutbefleckten Leichenhemd zum Zimmer ihres Bruders emporwankt und dem Entsetzten in die Arme sinkt. Tot fallen beide nieder. Und als im Grauen alles aus dem Hause flieht, spaltet sich das Schloß und begräbt unter sich die letzten derer aus dem Hause Usher.

Die Erzählung, meisterhaft aufgebaut, nimmt den Hörer magisch gefangen und versetzt ihn mehr und mehr in eine quälende Spannung. Über ihr lagert die Stimmung der Schicksalstragödie. Stets erwartet man mit Roderick Usher, daß ein Unglück hereinbricht, und als es kommt, packt es doch mit starker Gewalt. Die Umgebung, das alte Schloß, ist nicht tot. Alles, die Steine, der Teich, sogar die Luft sind mit Leben erfüllt. Die ganze Umwelt und die Natur stehen im Dienste des Schick-

sals. Die Elemente werden zu Hilfe gerufen, Blitz und Donner und Sturm und Regen fügen sich harmonisch in den Gang der Ereignisse. Das Zusammenleben der beseelten und der toten Welt und das Wesen Ushers machen die Erzählung zu der am meisten romantischen, die Poe geschrieben hat.

Sich selbst wiederum zeichnet er in Usher, diesem hypernervösen Menschen, dem Psychopathen der schwersten Art, dessen Beschreibung bis in kleine Einzelheiten mit Poes äußerem Aussehen und seiner Veranlagung zusammentrifft. Wir sehen den Tasso der Goetheschen Dichtung mit seinem tiefen Innenleben und seiner Empfindsamkeit vor uns, wir sehen auch Hyperion, den Sklaven seiner Gefühle, dessen Schicksalslied:

„Doch uns ist gegeben / Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen
Blindlings von einer / Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen.
Jahrlang ins Ungewisse hinab“[184])

sich an Usher erfüllt.

Achim v. Arnim hat ein ähnliches Werk geschaffen: „Die Majoratsherren“.[105]) Der Majoratsherr ist ein phantastischer junger Mann, der die wirkliche Welt nur so sieht, wie sie sich in seiner Einbildung spiegelt. Ein dunkles Geheimnis ruht über seinem Leben und drückt ihn, der ohnehin schon ohne Energie ist, zu bleierner Untätigkeit nieder. Nächte durch sitzt er über seinen Handschriften und seinem Tagebuch. Er spielt auf der Mandoline und singt dazu schwermütige Lieder. Aber er sieht und hört, was anderen Menschen entgeht. Er hört den Pistolenschuß, der nur in der Einbildung der gegenüberwohnenden geisteskranken Esther existiert, die er von seinem Fenster aus beobachtet. Er durchschaut die verborgenen Fäden, die ihn mit diesem vermeintlichen Judenmädchen verbinden. Sie ist in Wahrheit die verstoßene Tochter der Frau, die für seine Mutter gilt, und er ist an ihrer Stelle untergeschoben, also der unrechtmäßige Majoratsherr. Er fühlt aber nicht die Kraft in sich, den Fehler seiner Eltern gutzumachen. Er sieht auch, wie das alte Judenweib Vasthi die nur scheintote Esther erwürgt, er sieht ihren Todeskampf und kommt ihr doch nicht zu Hilfe. Erst als alles Leben aus Esther entwichen ist, eilt er an ihre Bahre und stirbt.

Die Majoratsherren in Arnims und Poes Erzählungen sind einer Art: bis zum äußersten empfindlich, reizbar, phantastisch und energielos. Wie Roderick Usher ein so feines Gehör hat, daß er schon die erste schwache Bewegung seiner Schwester im Sarge hört, so besitzt auch der Majoratsherr Arnims außer-

ordentlich scharfe Sinne, vor allem ein sehr feines Gehör. Wie dieser seine melancholischen Gesänge auf der Gitarre begleitet, so singt Usher phantastische Lieder zu den Tönen desselben Instruments. Usher hat Furcht vor den grauen Steinen seines Herrenhauses, die er mit seinem Schicksal verknüpft glaubt, und auch der Majoratsherr fühlt Grauen vor den großen Steinen seines Majorats, die ihm mit Hunger und Kummer zusammengemauert scheinen. Und auffallend ist vor allem die Übereinstimmung darin, daß beide wissen, daß ein geliebtes Wesen nicht tot ist, wie man glaubt, sondern nur scheintot. In ihre Hand ist es gegeben, Madeline und Esther zum Leben zurückzuführen. Aber beide lassen die Gelegenheit zur Rettung vorübergehen, nur aus Mangel an Energie. Und beide schließlich finden mit der Geliebten den Tod.

Sollte man wirklich annehmen können, daß Poes Erzählung ganz unabhängig von Arnims Novelle geblieben sei und daß es sich wie so oft auch in diesem Falle nur um eine eigentümliche Übereinstimmung der Motive handle, die in der gleichen Gemütsstimmung und Veranlagung der Dichter begründet wäre? Die Ähnlichkeiten sind zu auffallend, um diese Annahme zuzulassen. Außerdem sind noch einige weitere Übereinstimmungen zwischen Erzählungen Poes und Arnims nachzuweisen, so daß die Mutmaßung, Poe habe Anregungen von Arnim empfangen, nicht fern liegt. Was nur Möglichkeit ist, sobald ein einzelner Fall von Übereinstimmung der Motive vorliegt, wird zur Wahrscheinlichkeit, wenn die Beispiele sich mehren.

Es lassen sich auch Beziehungen zwischen Poes Novelle und Hoffmanns „Das Majorat“ [185]) nachweisen. Schon die Namen stimmen überein. Bei Hoffmann heißt der Majoratsherr Roderich, bei Poe Roderick Usher. Vor allem aber ist es das Schloß, das uns an das house of Usher erinnert. Es liegt in öder, rauher Gegend. Das finstre Gebäude nährt die Erinnerung an alte Freveltaten. Geisterhaft und mürrisch schleichen wie in Ushers Herrensitz in diesem Majorat die Diener umher. In die Steine scheinen Geister gebannt, die leicht hervorkommen und von den Verbrechen berichten, deren Schauplatz das Schloß war. Anschaulich ist das Leben, das den Steinen innezuwohnen scheint, in den Worten geschildert: „Es ging fort durch lange, hochgewölbte Korridore, Franzens flackerndes Licht warf einen wunderlichen Schein in die dicke Finsternis. Säulen, Kapitäler und bunte Bogen zeigten sich oft wie in den Lüften schwebend, riesengroß schritten unsere Schatten neben uns her, und die seltsamen Gebilde an den Wänden, über die sie hinweg schlüpften, schienen zu zittern und zu schwanken, und ihre Stimmen

wisperten in den dröhnenden Nachhall unserer Tritte hinein: Weckt uns nicht, weckt uns nicht, uns tolles Zaubervolk, das hier in den alten Steinen schläft".[186]) Wenn also auch nicht die Steine des Schlosses wie die des house of Usher mit dem Schicksal der Familie eins sind, so sind sie doch anscheinend belebt. Auch ist das Unglück der Familie immer an das Schloß gebunden. Endlich nimmt in Hoffmanns wie in Poes Erzählung das Geschlecht der Majoratsherren ein jähes Ende.

Das Eingehen auf die Erzählungen Arnims und Hoffmanns wird deutlich gemacht haben, daß Poe in „The Fall of the House of Usher" den Spuren der Romantiker eng gefolgt ist. Einerseits ist die Handlung der in Arnims Erzählung ähnlich und sind Züge aus Hoffmann übernommen worden, andererseits sind die Anschauungen und der Charakter Roderick Ushers durchaus romantisch. Er schreibt den Pflanzen und sogar den Steinen Gefühl und Einfluß auf die Menschen zu. Seine Lieblingslektüre sind romantische, geheimnisvolle Bücher, darunter Tiecks „Reise ins Blaue hinein", seine melancholischen Weisen strömen einen unbestimmten Zauber aus und erregen zu seltsam schmerzlichen Stimmungen. Vor allem tritt aber seine romantische Veranlagung in seinen Gemälden zutage. „From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vaguenesses at which I shuddered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why; — from these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain indeavour to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words. By the utter simplicity, by the nakedness of his designs, he arrested and overawed attention. If ever mortal painted an idea that mortal was Roderick Usher. For me at least — in the circumstances then arrounding me — there arose of the pure abstractions which the hypochondriac contrived to throw upon the canvas an intensity of intolerable awe, no shadow of which felt I ever yet in the contemplation of the certainly glowing yet too concrete reveries of Fuseli." [187])

Der Zug der romantischen Malerei, die Gegenstände nicht um ihrer selbst willen darzustellen, sondern des Geistes, der Stimmung wegen, die sie aushauchen, geht klar daraus hervor.

Man merkt auch, daß Züge der gotischen Romantik in „The Fall of the House of Usher" auftreten. Das graue düstere Schloß mit seinen unglücklichen Insassen, die langen finsteren Korridore, das kupferne Grabgewölbe, in dem die scheintote Lady Madeline um ihr Leben kämpft, auch die einsame, trostlose Lage des Herrensitzes könnten aus einem der Schauerromane der Ann

Radcliffe oder Maturins genommen sein. Doch hat sich Poe von den rohen Auswüchsen der gotischen Romantik freigehalten. Während in dieser die Schlösser in den Vordergrund traten und oft eine größere Bedeutung als die Menschen hatten, ist bei Poe die Bedeutung der Umwelt auf ihr rechtes Maß beschränkt. Ihre Bedeutung geht eben nur auf die romantische Idee zurück, daß die Natur, die uns tot scheint, beseelt und mit tausend Fasern mit unserem Leben verknüpft sei und bestimmend auf es einwirke. Den gleichen Gedanken treffen wir in zwei andern Novellen Poes: „Metzengerstein“ und „The Oval Portrait“, Einzelzüge davon in „Ligeia“.

In „METZENGERSTEIN“ [188]) sehen wir zwei seit alter Zeit verfeindete Familien, Berlifitzing und Metzengerstein, die erste dem Aussterben nahe. Der junge Metzengerstein legt in teuflischem Haß Feuer an das Schloß Berlifitzing. Im Brande geht der alte Graf mit seinem Schlosse zugrunde. Währenddessen sitzt Metzengerstein in seinem Zimmer, dessen Tapete Szenen aus der Geschichte der feindlichen Familien darstellt. Zu seinem Entsetzen scheint das Bild eines gigantischen Rosses, dessen Reiter, ein Berlifitzing, unter dem Schwerte eines Metzengerstein stirbt, Leben anzunehmen und ihn zu betrachten. Als er das Zimmer verläßt, bringen ihm Roßknechte ein riesiges wildes Pferd, das er als das Ebenbild dessen in der Tapete erkennt. Dieses aber ist verschwunden. Metzengerstein bestimmt das Pferd, vor dessen ernstem, beinahe menschlichem Blick die Leute zurückschrecken, zu seinem eignen Gebrauch und sucht seiner Wildheit Herr zu werden. Bei einem Feuer aber in seinem Schlosse reißt das Pferd seinen Reiter mit sich fort in die Flammen, die sich augenblicklich beruhigen. Eine dicke Rauchwolke steigt aus dem Brandherd empor und lagert sich über den Trümmern in der Gestalt eines gewaltigen Rosses.

Die Erzählung ist nur verständlich, wenn man den Glauben an die Seelenwanderung zur Erklärung heranzieht. Die Seele des alten Berlifitzing fährt in die Gestalt des Rosses, um nach seinem menschlichen Tode noch Rache an Metzengerstein nehmen zu können. Es ist aber eine besondere Richtung dieses Glaubens dargestellt, nämlich daß die Seele nur ein einziges Mal in einem fühlbaren Körper wohne, im übrigen aber ein Pferd, Hund, sogar ein Mensch nur das ungreifbare Ebenbild dieser Wesen sei. Es kann sich auch keiner der Diener besinnen, das Roß nur berührt zu haben.

Daß in der erregten Phantasie sich die tote Umwelt belebt, hat vor allem Hoffmann häufig beschrieben. In „Der goldene Topf“ hält der phantasievolle Student Anselmus den bronzenen

Türklopfer des Archivarius Lindhorst für den Kopf eines alten Apfelweibes, der ihn höhnisch angrinst und mit häßlichen Schimpfreden vertreibt,[189]) in „Der Sängerkrieg auf der Wartburg“ [190]) beleben sich in der Hand Klingsohrs wunderliche Wurzeln, daß sie wie fremde, unheimliche Kreaturen anzuschauen sind, die mit Fäden und Ästen wie mit Armen und Beinen zappeln, aus denen auch oft ein kleines, verzerrtes Menschenantlitz hervorzuckt und auf häßliche Weise grinst und lacht. Der Rat Krespel hält seine Geige für lebendig und hört sie in wunderlicher Weise zu sich sprechen. Beim Tode seiner Tochter Antonie zerbricht die Geige, der das Mädchen oft gelauscht hatte.[191]) Tieck läßt im „Ritter Blaubart“ die Gestalten einer Tapete lebendig werden, auf den erstaunten Ritter zugehen und ihn feierlichen Schritts umwandeln. Am nächsten Tage aber sind sie in ihre alten Plätze zurückgekehrt.[192]) Heine erzählt, wie sich in dem Schlosse Blay jede Nacht ein toller Zauberspuk erhebt:

„In dem Schlosse Blay allnächtlich / Gibt's ein Rauschen, Knistern, Beben,
Die Figuren der Tapete / Fangen plötzlich an zu leben.
Troubadour und Dame schütteln / Die verschlafnen Schattenglieder,
Treten aus der Wand und wandeln / Durch die Säle auf und nieder“.[193])

Wenn wir von dem Gedanken der Seelenwanderung absehen, so scheint es, als ob unter den erwähnten Beispielen die Szene aus Tiecks „Ritter Blaubart“ die größte Ähnlichkeit mit „Metzengerstein“ habe. Hoffmann sieht die Umwelt wohl lebendig, erblickt aber in den belebten Dingen niemals das, was sie sind. Aus dem Türklopfer wird der Kopf eines Apfelweibes, aus der Klingelschnur eine Schlange. Es könnte aber ebensogut etwas anderes daraus werden, was gerade vorher die Phantasie des Dichters beschäftigt hatte. Bei Tieck aber wie bei Poe wird einem Gegenstand nur Leben eingehaucht, ohne ihn sonstwie zu verändern. Das gleiche ist auch in Heines Gedicht der Fall. Es soll aber nicht ernstlich zum Vergleich herangezogen werden, weil die Möglichkeit, Poe habe Heines Werke gekannt, in zu weiter Ferne liegt.

Die Erzählung von den feindlichen Familien erinnert an zwei romantische Werke: Heinrichs v. Kleist „Familie Schroffenstein“,[194]) die deutsche Bearbeitung des Romeo und Julia-Themas und Achims v. Arnim „Die Gleichen“.[195]) In beiden Werken vernichten sich wie bei Poe zwei Familien durch blinden, ererbten Haß.

Der Zug, daß sich für den Dichter die tote Umwelt belebt, tritt auch in „THE OVAL PORTRAIT“ [196]) auf. Wir sind nach Italien versetzt, in ein altes, düsteres Schloß, „which have so long

frowned among the Apenines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe". Ein im Fieber liegender Reisender, der in dem Schlosse Zuflucht gefunden hat, nimmt eine zu starke Dosis Opium, um seine Schmerzen zu lindern. Die Wirkung, eine ins Unendliche gesteigerte Phantasie und Aufmerksamkeit für die Umwelt, bleibt nicht aus. Als seine Blicke auf ein ovales Porträt fallen, das einen Mädchenkopf darstellt, wird er wunderbar dadurch angeregt. Zufällig findet sich eine Darstellung der Geschichte des Bildes, und der Kranke liest, daß es das einst schöne, junge Weib eines Malers darstelle, der in der Begeisterung für seine Kunst lange Wochen an dem Bilde malte. Er sah nicht oder wollte nicht sehen, wie das Weib immer mehr verging in dem Maße, als sein Werk Leben gewann. Als er die letzte Hand daran legte, da deuchte es ihm, als sei das Bild lebend geworden. „He became tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice: ‚This is indeed Life itself!' turned suddenly to regard his beloved: — she was dead".

Die Erzählung ist die ausschließliche Darstellung des Gefühls, das einen Teil der vorigen Novelle einnahm: daß ein Bild uns wie mit lebenden Augen ansieht oder daß die Gestalten daraus hervorzutreten scheinen. Die phantasievollen Romantiker waren damit vertraut. Sie sahen nicht die tote Leinwand, sondern das Leben, das in den Gestalten darauf pulsiert hatte. Sie belebten jedes Bild mit den Schöpfungen ihrer Einbildungskraft und lasen daraus, was andern Menschen verborgen blieb. Hoffmann war dieser Zug besonders eigen. Er läßt einen jungen Maler sagen, der das Bild seiner Geliebten gemalt hatte: „Als ich Rosas Bild vollendet, ward es in meinem Innern ruhig, und oft war freilich auf ganz wunderliche Art mir zu Mute, als sei Rosa nun das Bild, das Bild aber die wirkliche Rosa geworden".[197]) Daß von so phantastischem Betrachten eines Bildes bis dahin, einen ganzen Roman daraus zu lesen, nur ein Schritt war, liegt auf der Hand. Hoffmann wiederum ist es, der dieser Neigung besonders oft huldigte. Eine ziemliche Zahl seiner Erzählungen sind durch Bilder angeregt worden, wie „Die Fermate", „Der Artushof", „Doge und Dogaressa", „Meister Martin, der Küfner, und seine Gesellen", „Prinzessin Brambilla", vielleicht auch die „Elixiere des Teufels".

Poes Erzählung erweckt auch den Eindruck, als ob sie nach einem Gemälde geschaffen sei und einfach die Gedanken darstelle, die des Dichters Phantasie ihm beim Betrachten eines lebenswahr gemalten Mädchenbildes vorgegaukelt hätte. Er deutet ja auch ziemlich unverhüllt darauf hin, wenn er den Reisenden durch Opium in einen Zustand hoher phantastischer

Erregung kommen läßt. Daß dieser einen Katalog der Bilder und darin die Geschichte des Frauenkopfes findet, ist nur eine ziemlich ungeschickte und durchsichtige Verhüllung der Tatsachen.

„THE MASQUE OF THE RED DEATH“ [198]) führt uns in ein mit unerhörter, orientalischer Pracht ausgestattetes Schloß, in das sich der Prinz Prospero mit seinem Hofstaat vor der roten Pest, die in seinem Volke haust, zurückgezogen hat und Monate in schwelgerischen Festen verbringt. Zu einem Maskenfeste hat man eine lange Flucht von Zimmern phantastisch ausgeschmückt, das letzte in den Farben des roten Todes, schwarz und rot. Um Mitternacht hält durch diese Räume die Pest in einem grausigen Maskenkleid, das einem schwarzen Grabgewande gleicht und mit roten Blutflecken besprenkelt ist, ihren Einzug in das Schloß und rafft den Fürsten mit seinem Gefolge dahin.

Die Beschreibung des prächtigen Schlosses mit den langen Fluchten seiner Zimmer, gewaltigen Mauern und Eisentoren erinnert wiederum an die Schilderungen der gotischen Romantik. Die Stimmung aber, die erst ausgelassen lustig ist, allmählich aber ohne Grund einem Gefühl drückender Angst weicht und in die Gewißheit eines unentrinnbaren Unheils übergeht, führt uns in die drückende, von Entsetzen geschwängerte Atmosphäre der Schicksalstragödie und der Tieckschen Märchen. Im letzten Zimmer, dem schwarzen und roten, das den roten Tod verhöhnt, steht eine riesige Elfenbeinuhr. Wenn sie mit lauttönendem, tiefem, wohlklingendem Schlag die Stunde verkündet, so durchfährt Entsetzen die Gesellschaft. Die Musik schweigt, und die Tänzer stehen still. Die Fröhlichsten werden bleich, und die Alten und Gesetzten legen die Hand über die Augen wie in unklarer Träumerei. Eine ferne, bekannte, doch vergessene Stimme scheint sie zu rufen. Dann aber lächelt man über sich und wird wieder fröhlich und wird doch nach jeder Stunde von den gleichen Schauern ergriffen, bis mit den Schlägen der Mitternachtsstunde das Entsetzen seinen Höhepunkt erreicht und mit dem Hereinbrechen der Pest seine Berechtigung erhält.

Die unheilahnende Stimmung wird dadurch verstärkt, daß wir, wie in der Schicksalstragödie, keinen Grund dazu haben. Sie liegt in der Luft. Der wohlklingende Schlag einer Uhr hat gewiß nichts Schreckliches an sich und erregt doch Grauen. Grade dieses Unbegreifliche und Unwahrscheinliche aber bringt die tiefe Wirkung hervor. Wir werden im unklaren darüber gelassen, wie die Pest in das Schloß eindringen kann. Es war seit Monaten von jeder Berührung mit der Umwelt dicht ab-

geschlossen, die Eisentore waren nie geöffnet worden, über die hohen Mauern konnte kein Mensch gelangen, und doch sehen wir den roten Tod seinen Einzug halten. Wir müssen die Strafe als vom Schicksal verhängt auffassen und glauben, daß sie von einer höheren als menschlichen Macht ausgehe. Der Geist der Schicksalstragödie — der vornehmen, nicht der ausgearteten — ist nicht zu verkennen.

Es mag noch erwähnt werden, daß der Prinz Prospero mit dem Zauberer Prosper Albanus in Hoffmanns „Klein Zaches, genannt Zinnober“ [129]) ziemlich gleichen Namen führt. Da wir die genannte Erzählung schon mit einem Werke Poes in Verbindung setzen konnten, da weiterhin auch dieser Prosper Albanus über ein sehr prächtiges Schloß verfügt und da wir endlich feststellen konnten, daß Poes Erzählung „The Fall of the House of Usher“ und Hoffmanns „Majorat“ gleiche Namen für die Majoratsherren haben, so ist diesem scheinbar geringfügigen Umstande vielleicht einige Bedeutung zuzuschreiben.

Ganz anders geartet ist die Erzählung „THE PIT AND THE PENDULUM“.[199]) Ein von der Inquisition in Toledo Verurteilter wird in einen finstern Kerker geworfen, in dessen Mitte sich eine tiefe Grube befindet. Als er der Gefahr hineinzustürzen entgeht, fesselt man ihn auf eine Bahre, über der ein an der Unterseite haarscharf geschliffenes Pendel schwingt, das sich ganz langsam, viele Tage lang, herabsenkt und ihn zu zersägen droht. Als er sich auch aus dieser Lage zu befreien weiß, werden die beweglichen, mit scheußlichen Fratzen bedeckten Eisenwände des Kerkers zur Rotglut erhitzt und zusammengeschoben, um das Opfer in die Grube zu drängen. Im Augenblick der höchsten Not kommt die Befreiung in der Person des Generals Lasalle, der die Inquisition aufhebt.

Die Vorstellung der beispiellosen Martern scheint aus einem Krankheitszustand des Dichters genommen zu sein, den die Fallsucht oder der Alkohol bei ihm herbeiführte. Dafür spricht die Beschreibung eines solchen Zustands, die er am Anfang der Erzählung gibt. Aber er hat die Gefühle des Gefolterten, die auch seine waren, auf so peinliche Weise zergliedert, daß man annehmen möchte, er habe das kühne Wort Hardenbergs in die Tat umgesetzt: „Das willkürlichste Vorurteil ist, daß dem Menschen das Vermögen, außer sich zu sein, mit Bewußtsein jenseits der Sinne zu sein, versagt sei. Ohne dies wäre er nicht Weltbürger, er wäre ein Tier. Freilich ist die Besonnenheit, Sichselbstempfindung, in diesem Zustande sehr schwer, da er so unaufhörlich, so notwendig mit dem Wechsel unserer Zustände verbunden ist...“[200]) Wie fein sich Poe selbst in den Augen-

blicken der stärksten Erregung beobachtete, geht aus der Bemerkung hervor, daß in seinem Gehirn, das vor Schmerz unfähig war zu denken, plötzlich ein Gedanke an Rettung auftauchte, aber blitzschnell wieder verschwand. Erst im Augenblicke der höchsten Gefahr kommt ihm mit der kalten Ruhe der Verzweiflung die Erinnerung daran zurück, so daß er Schritte zu seiner Rettung tun kann. Auch für diese Beobachtung finden wir ein Analogon in den Fragmenten von Novalis[201]): „Im höchsten Schmerz tritt zuweilen eine Paralysis der Empfindsamkeit ein. Die Seele zersetzt sich. Daher der tödliche Frost, die freie Denkkraft, der schmetternde, unaufhörliche Witz dieser Art von Verzweiflung. Keine Neigung ist mehr vorhanden; der Mensch steht wie eine verderbliche Macht allein".

Die Geschichte einer andern furchtbaren, aber persönlichen Rache finden wir in „THE CASK OF AMONTILLADO".[202]) Ein Mann ist von einem andern, Fortunato, beleidigt worden. Er beschließt, sich zu rächen. Er bleibt freundlich wie zuvor und wartet Monate, ja vielleicht Jahre lang auf eine Gelegenheit zur Rache, die sich endlich in einem Karneval bietet. Er führt seinen Feind in seinen Weinkeller, alte Katakomben, um sein Urteil über ein Faß Amontillado zu hören. In einem Gewölbe, das von Salpeter dampft, fesselt er ihn an die Wand einer Nische und mauert dann langsam deren Öffnung zu. Er weidet sich an den verzweifelten Schreien seines Opfers, das in Wahnsinn verfällt.

Die Erzählung ist in einem kalten, man möchte sagen, grausamen Ton geschrieben, ohne Mitleid erwecken zu wollen. Die Beleidigung ist nie genannt, aber man kommt auf den Verdacht, daß sie recht geringfügig gewesen sei und in gar keinem Verhältnis zu der unmenschlichen Rache stehe. Das Opfer wird aus dem lustigen Treiben des Karnevals heraus in den Tod gerissen. Es faßt das Vorgehen seines Feindes, von dessen Haß es nichts weiß, als einen Scherz auf und kann die entsetzliche Wahrheit nicht begreifen. Wir empfinden am Ende das schneidende Lachen und das Aufbrüllen des Wahnsinns als Erlösung von einer unerträglichen Qual.

Unersättlichen Rachedurst hat auch Heinrich v. Kleist in der „Hermannsschlacht"[203]) dargestellt. Der römische Legat Ventidius hat Thusnelda eine Locke geraubt. Sie hätte ihm verziehen, denn sie glaubt, es sei aus Liebe zu ihr geschehen. Als sie aber erfährt, Ventidius habe die Locke nach Rom zur Kaiserin Livia geschickt und ihr das ganze Haupthaar Thusneldas versprochen, sobald Cheruskia erobert sei, packt sie furchtbarer Zorn. Sie lockt Ventidius unter dem Vorwand eines

Stelldicheins in einen Bärenzwinger, und als er sie zu umarmen glaubt, läßt sie ihn von einer hungrigen Bärin zerreißen und verhöhnt ihn mit Spottreden.

Die Beleidigung war schwer, aber die Rache trotzdem sehr grausam. Man empfindet Mitleid mit Ventidius über den gräßlichen Hohn Thusneldas, ja man atmet sogar auf, als die Bärin die Klauen in seine Brust schlägt und der Qual ein Ende macht, so wie man auch in „The Cask of Amontillado“ das Eintreten des Wahnsinns bei dem Verurteilten als Erleichterung fühlt.

Aber doch wird uns Thusnelda immer sympathisch berühren. Sie war in ihrer Liebe gekränkt und von Hermann in den höchsten Zorn hineingetrieben. Und nach der Befriedigung ihrer Rache löst sich die zu hoch gesteigerte Spannung durch eine tiefe Ohnmacht aus. Wir fühlen in ihr menschliche Züge und bewahren ihr darum unsere Teilnahme.

In Poes Erzählung aber erscheint der Rächer seiner Ehre wie aus Stein so hart. Keinen menschlichen Zug finden wir an ihm, er verrichtet seine Rache wie ein Geschäft oder wie eine kalte Pflicht. Eine Regung des Mitleids taucht am Ende der Erzählung auf, wird aber gleich wieder zerstört. Als es scheint, daß Fortunato tot ist, sagt der Erzähler: „My heart grew sick — aber er fährt fort — on account of the dampness of the catacombs“. Die Erzählung schließt mit den Worten, die man einem, den man liebte, ins Grab nachruft: „In pace requiescat!“ Man würde sie als Hohn empfinden, wenn nicht gerade das Ende der Erzählung ganz in einem ernsten Ton gehalten wäre. Vielleicht sollen sie den Eindruck hervorrufen, daß der Rächer noch nicht alle Zuneigung zu Fortunato verloren habe, daß ihm aber seine Rache höher als sein Empfinden stehe.

Die Erzählung ist in eine eisige Atmosphäre gehüllt, die mit den giftigen Salpeterdünsten der Katakomben geschwängert scheint. Sie löst eine Menge Empfindungen aus, die nicht mit Worten ausgedrückt sind, sondern zwischen den Zeilen zu schweben scheinen. Poe zeigt sich darin als Meister in der romantischen Kunst des Unendlichen, die ein Thema nie ganz ergründet, sondern stets irgend etwas zu ahnen übrigläßt. Er regt Gefühle an, ohne sie zu erschöpfen, und läßt dem Empfinden des Lesers weiten Spielraum. Dadurch ist es ihm auch in dieser Erzählung gelungen, was er in „The Fall of the House of Usher“, „Berenice“, „Ligeia“ in noch höherem Maße erreicht hat: eine Stimmung zu erzeugen, die noch lange über das Ende der Erzählung hinaus nachzittert. Sie gleicht der im Tieckschen Märchen. Aber er hat sie noch dunkler gefärbt und weiter verflüchtigt. Ein wichtiges Hilfsmittel dafür war sein der Sache

wunderbar angepaßter Stil, den er an den Werken Bulwers und D'Israelis heranbildete. In dem Streben nach Stimmung freilich — und diese mußten seine Vorwürfe ihrer Natur wegen haben — scheint sie ihm öfters zur Hauptsache geworden zu sein. Seine Originalität litt darunter, die schon durch die Art seiner Krankheit und die durch diese hervorgerufenen Zwangsvorstellungen beschränkt war. Es kam ihm nicht darauf an, er war vielleicht sogar genötigt, ein und denselben Stoff mehrere Male zu behandeln, wie in „The Imp of the Perverse", „The Black Cat", „The Tell-Tale Heart" den Gedanken der Perversität, den der Umschlingung eines Menschen durch die Furcht in „The Fall of the House of Usher" und „The Pit and the Pendulum" oder den der Geschichte seiner Liebe in der Gruppe „Ligeia", „Eleonora", „Morella", die jetzt behandelt werden soll.

In „LIGEIA"[204]) lernt der Erzähler Ligeia in einem Schlosse am Rhein kennen. Er weiß nicht ihren Familiennamen, noch ihre Familie, noch ihre Vergangenheit. Aber ihre klassische Schönheit, die Güte ihres Herzens und ihr gewaltiges Wissen, das seines bei weitem übersteigt, ziehen ihn zu ihr hin. Sie heiraten und treiben gemeinschaftlich tiefe Studien. Allmählich aber beginnt Ligeia hinzusiechen und stirbt nach langem Todeskampfe. Ihre letzten Worte sind: „Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will". — Der verzweifelte Gatte verläßt sein Schloß am Rhein und zieht nach England. Dort kauft er in einer wilden Gegend ein finsteres, außen halb verfallenes Schloß, das er mit orientalischem Luxus ausstattet. Um seinem Schmerz zu entgehen, gewöhnt er sich an den Gebrauch des Opiums, das seine Willensstärke bricht. In einem Anfall von Geistesgestörtheit führt er die blonde, blauäugige Lady Rowena Trevanion of Tremaine zum Altar, ohne sie zu lieben. Bald sogar lernt er sie tief hassen, je mehr er an Ligeia zurückdenkt. Nicht lange lebt er mit ihr in einem hohen Turmzimmer, hinter dessen Tapeten der Wind rauscht und sie bewegt, daß die Figuren darauf belebt scheinen. Rowena fällt in eine schwere Krankheit. In ihren Fieberphantasien spricht sie von Bewegungen und Tönen in- und außerhalb des Turmzimmers, die den andern verborgen bleiben. Als eine Nacht ihr Gatte bei ihr wacht, scheint sie besonders erregt. Er eilt durch das Zimmer, um ihr stärkenden Wein zu holen. Da fühlt er, wie etwas Fühlbares, doch Unsichtbares an ihm vorübergleitet, er bemerkt auch einen unendlich schwachen Schatten auf dem Fußboden. Als er der Lady den Becher reicht, hört er einen leichten Tritt auf dem Teppich und sieht aus der Luft drei oder vier klare,

purpurrote Tropfen in den Wein fallen. Vom Augenblick an verschlechtert sich das Befinden der Lady, und drei Tage darauf hält im gleichen Zimmer ihr Gatte bei ihr die Totenwacht. Von einer starken Dosis Opium erregt, gehen seine Gedanken hin und her und verweilen schließlich beim Andenken an Ligeia. Da hört er an der Bahre einen tiefen Seufzer. Entsetzt bemerkt er Regungen des Lebens in Rowena. Doch seine Bemühungen, sie ins Leben zurückzurufen, scheitern, und bald fällt sie in einen Zustand größerer Starrheit als zuvor. Er aber versinkt wiederum in Gedanken an Ligeia, bis ihn ein neues Aufflackern des Lebens in Rowena emporschreckt. Und noch drei- oder viermal wiederholt sich das schreckliche Schauspiel, und jedesmal trägt das Zurücksinken in die tödliche Starre mehr die Merkmale eines Kampfes, und jedesmal zeigt der Körper in höherem Maße die Anzeichen des Verfalls. Gegen Morgen endlich kehrt noch einmal das Leben mit besonderer Kraft zurück. Die Lady richtet sich auf, erhebt sich vom Lager und geht mit geschlossenen Augen und unsicheren Schritten auf ihren Gemahl zu. Entsetzt starrt dieser die Erscheinung an: war sie seit ihrer Krankheit höher gewachsen? Vor seinem Griff fällt das Kopftuch: rabenschwarzes Haar wallt zu ihren Seiten herab. Da öffnet sie langsam ihre Augen und nun ... „Here then, at least", I schrieked aloud, „can I never, can I never be misstaken, — these are the full, and the black, and the wild eyes — of my lost love — of the Lady — of the Lady Ligeia".

Es mögen sich gleich die beiden andern verwandten Erzählungen anschließen.

„MORELLA",[205]) „Ligeia" zeitlich vorangehend, hat die größte Ähnlichkeit mit dieser Erzählung. Auch hier lernt der Erzähler Morella durch Zufall kennen. Ohne sie recht zu lieben, heiratet er sie. Ihre Bildung ist umfassend. Die Studien, die sie gemeinsam treiben, erstrecken sich vor allem auf deutsche Philosophie: „The wild Pantheism of Fichte, . . . and above all, the doctrines of Identity as urged by Schelling" beschäftigen sie sehr. Doch bald beginnt eine Krankheit Morella allmählich hinzuraffen, und ihr Gemahl, der seine Zuneigung zu ihr ganz verloren hat, wünscht ihren Tod herbei. Auf ihrem Sterbebett verheißt sie ihm eine Zukunft voller Schmerzen. Ihr Kind, ein Mädchen, das sie ihm im Tode geschenkt hat, wächst sehr schnell und wird seiner Mutter außerordentlich ähnlich. Manchmal erschrickt ihr Vater vor ihrer vollkommenen Gleichheit mit Morella. Oft äußert sie Gedanken, wie sie nur das reife Weib haben kann; von ihren Lippen fallen Lehren, die eine lange Erfahrung voraussetzen; ihr sich schnell entwickelnder Geist

hat die gleichen Neigungen für mystische Philosophie wie der Morellas, deren Namen mit ihrem Tode gestorben zu sein scheint. — Das Mädchen hat noch keinen Namen. Als sie getauft werden soll, da fallen ihrem Vater am Taufbecken viele Namen ein, doch ein Dämon drängt ihm auf die Frage des Priesters die Antwort auf die Zunge: Sie soll Morella heißen. Im Augenblick färben sich des Mädchens Wangen mit den Farben des Todes und mit den Worten „Ich bin hier" stürzt sie zu Boden. Bald stirbt sie, ihr Vater trägt sie selbst in das Grabgewölbe seiner Familie, und er lacht bitter auf, als er keine Spur von der ersten Morella in dem Sarge findet, in den er nun die zweite legt.

Zarter und versöhnlicher ist „ELEONORA".[206]) Eleonora wohnt mit ihrem Vetter in einem wunderbaren Tale, einsam, fern vom Getümmel der Welt. Mit ihrer Liebe geht ihnen das Gefühl für die Schönheit der Natur auf. Doch bald ergreift eine tückische Krankheit Eleonora. In ihrer Sterbestunde läßt sie ihren Geliebten schwören, nie eine andere als sie zu lieben, sie aber verspricht ihm, immer bei ihm zu bleiben. — Nach ihrem Tode verschwindet dem Verlassenen die Schönheit der Natur, die mit seiner Liebe emporgeblüht war, die Welt wird ihm verhaßt und trüb. Aber die Versprechen Eleonoras sind nicht vergessen. Er hört das Schwingen der Weihrauchbecken der Engel, Ströme heiligen Duftes fluten durch das Tal, der Wind trägt ihm leise Seufzer zu und einmal wird er aus tiefem Schlaf durch einen geisterhaften Kuß emporgeweckt. Doch schließlich peinigt ihn das Tal mit seinen Erinnerungen an Eleonora, und er zieht in die Welt. Da lernt er die schöne Ermengarde kennen. Mit tiefer männlicher Zuneigung liebt er sie, und wenn er in ihre tiefen Augen sieht, so denkt er nur an diese — und an Eleonora. Er heiratet, ohne den Fluch zu fürchten, den er heraufbeschworen hat. Und noch einmal hört er die alte vertraute Stimme in der Nacht. Sie bringt ihm Verzeihung, aus Gründen, die ihm erst in der anderen Welt offenbar werden sollen.

Man hat viel zur Erklärung dieser Erzählungen versucht. Sie sollten einfach die Darstellung eines Gefühls sein, das man manchmal beim Anblick eines fremden Menschen hat, nämlich daß man ihn früher schon einmal irgendwo gesehen oder gehört habe.[207]) Aber man kann nicht annehmen, daß Poe eine so große Menge von Schönheit um diesen doch alltäglichen Gedanken angehäuft habe. Weit näher kommen wir der Wahrheit in einem Aufsatze in „The University of Toronto Quaterly" über Edgar Allan Poe.[208]) Unter Berufung auf „William Wilson", eine Novelle, die unzweifelhaft eine Allegorie sei, möchte der Verfasser auch

„Ligeia“ so ansehen. Wie in „William Wilson“ das Gewissen durch eine Person dargestellt würde, die ein von ihrem Doppelgänger getrenntes, selbständiges Leben führe, so sei auch Ligeia nur die Verkörperung eines Gedankens, des der Schönheit. „Can we be wrong in conjecturing that Ligeia, the distinct individual and the hero's one love, represents an idea, and is the symbol of that aetherial beauty the author himself adored?“ Der Verfasser führt den Gedanken dann weiter aus, teilweise offenbar zu weit, wenn er sagt: „In the unremembered first meeting, in her allcomprehending knowledge, in the mind music of her voice, in the unsolved mystery of her eyes, Ligeia is a true picture of ‚Beauty as an idea‘. The Lady Rowena might symbolize the perverted taste, whose existence in the mind was terminated in that long meditation on his first, pure love. The ruddy drops are potent destillations from the life-essence of the unperceived spirit, who thus replaces Rowena in his vision“.

Dieser Gedankengang würde vielleicht auf „Ligeia“ anzuwenden sein, wenn auch festzustellen ist, daß Zügen, die nichts als phantastisches Beiwerk sind, die jenseits der Vernunft, in wilden Opiumträumen, ihre Geburtsstunde liegen haben, eine übertriebene Wichtigkeit beigelegt worden ist. Wer würde in den roten Tropfen, die flimmernd vor den Augen des Visionärs tanzen, „destillations from the life-essence of the unperceived spirit“ suchen dürfen! Wo haben wir in Poes Leben die Zeit zu suchen, als er einem falschen Ideal nachjagte und dem „perverted taste“ huldigte? Morella ist 1835 entstanden, als Poe eine Reihe wunderbarer Gedichte geschrieben hatte und Erzählungen von ihm bekannt waren, die sich, wie „Berenice“, seinen bedeutendsten an die Seite stellen können. „Ligeia“ wurde 1838 veröffentlicht, im gleichen Jahre wie „The Fall of the House of Usher“ und „William Wilson“, und „Eleonora“ 1842, als Poe noch auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand. Wenn aber die Abwendung von Ligeia das Übergehen des Dichters zu einem verdorbenen Geschmack bedeuten soll, so müssen wir eine entsprechende Tatsache in seinem Leben finden; denn er ist ein Dichter, der nur sich selbst schreibt. Sie ist aber nicht festzustellen. Und weiterhin würde die Anwendung der Erklärung in dieser Form auf „Morella“ unmöglich sein. Poe hat aber selbst gesagt, daß „Ligeia“ und „Morella“ ein Gedanke zugrunde liege. Der betreffende Brief enthält außerdem manches, was uns zum Verständnis der vorliegenden Novellen förderlich sein kann. Poe schreibt:

„Touching ‚Ligeia‘ you are right — allright — throughout. The gradual perception of the fact that Ligeia lives again in

the person of Rowena is a far loftier and more thrilling idea than the one I have embodied. It offers, in my opinion, the widest possible scope to my imagination — it might be rendered even sublime. And this idea was mine — had I never written before I should have adopted it — but there is ‚Morella'. Do you remember there the gradual conviction on the part of the parent that the spirit of the first Morella tenants the person of the second? It was necessary, since ‚Morella' was written, to modify ‚Ligeia'. I was forced to be content with a sudden half-consciousness, on the part of the narrator, that Ligeia stood before him. One point I have not fully carried out — I should have intimated that the will did not perfect its intention — there should have been a relapse — a final one — and Ligeia (who had only succeeded in so much as to convey an idea of the truth to the narrator) should be at lenght entombed as Rowena — the bodily alterations having gradually faded away".[209])

Also „Morella" wie „Ligeia" sollen den Gedanken behandeln, daß eine zweite Geliebte des Dichters allmählich in die Gestalt der ersten, gestorbenen, übergeht. Wir müssen die letzte Erklärung dafür im Leben des Dichters suchen. Schon die Beschreibung seiner Frauen führt uns darauf hin. Sie sind alle eines Wesens, überaus zart, ätherisch, mögen sie Ligeia, Morella, Eleonora, Berenice oder Madeline of Usher heißen. Sie gehen an einer tückischen Krankheit zugrunde, gegen die es keine Rettung gibt. Wir erkennen in ihnen Virginia Clemm, aus deren Bildnis uns auch die tiefen, unergründlichen Augen der Lady Ligeia entgegenleuchten, die lange gegen eine zehrende Krankheit, die Schwindsucht, ringen mußte und deren Jahre währender Todeskampf Poe unaussprechliche Qualen bereitete. Sie war die einzige, die er wirklich liebte, ihr Wesen war es auch im Grunde, das ihn nach ihrem Tode zu anderen Frauen trieb. Wenn sich Lady Rowena vor seinen Augen in Ligeia verwandelt, so erkennt er, daß er nur Ligeia in Rowena geliebt hat; wenn allmählich Morella das Wesen und die Züge ihrer Mutter annimmt, so wird er sich bewußt, daß er nur einmal geliebt hat und lieben wird und daß sich ihm in jedem weiblichen Wesen, das ihm Zuneigung einflößt, der Gegenstand seiner einen Liebe verkörpert. Und wenn schließlich Eleonora ihm Verzeihung für seine vermeintliche Untreue zusagt, so tut sie es, weil sie weiß, was dem Geliebten noch unbewußt ist: daß er Eleonora in Ermengarde sieht. Dem widerspricht scheinbar der Umstand, daß „Morella" 1835, „Ligeia" 1838 und „Eleonora" 1842 entstanden sind, Virginia aber erst 1847 starb. Doch Virginia litt schon als Kind an der Schwindsucht, ihr früher Tod war

vorauszusehen, und Poe hat ihn wirklich geahnt. Denn es kann kein Zweifel bestehen, daß er in seinen Frauengestalten immer und immer nur das Bild Virginias gezeichnet hat. Er las so tief in seinem Innern, daß er wußte, er würde unter den gegebenen Umständen gar nicht anders handeln können, als er in diesen Erzählungen schreibt. Ein merkwürdiger Zufall scheint es, aber ist es keineswegs, daß Poe nach Virginias Tod sich wirklich anderen Frauen zuwandte und dadurch seine Frauennovellen, die wir sicherlich als prophetische Zukunftsblicke ansehen dürfen, zur Wahrheit gemacht hat. Die chronologischen Ungenauigkeiten bestehen also nur zum Schein.

Um den Grundgedanken der Erzählungen häuft sich nun eine wirre Fülle phantastischer Züge. Daß Poe das Bild Virginias veredelt und schließlich zu seinem Schönheitsideal emporgehoben hat, ist ersichtlich. Doch wo gäbe es einen Dichter oder nur einen wahrhaft Liebenden, der die Geliebte nicht mit den schönsten Farben malte, die ihm zur Verfügung stehen! Aber wenn Poe Morella aus ihrem Grabe verschwinden und leiblich in die Gestalt ihrer Tochter übergehen läßt, so geht er damit über die Grenzen des Faßbaren hinaus. Die Absicht, den einfachen Grundgedanken zu verhüllen, tritt da klar hervor. Dem gleichen Zweck auch müssen wir den tödlichen Schreck der zweiten Morella zuschreiben, als sie den ihr bis dahin unbekannten Namen ihrer Mutter hört. In „Ligeia“ vollends begegnen wir auf Schritt und Tritt phantastischen, rein visionären Vorstellungen. Die Tapeten rauschen in dem Zimmer wie von Geisterhänden bewegt, fühlbar und hörbar gehen die Abgeschiedenen umher, unsichtbar, und werfen doch einen Schatten. Wir müssen den Ursprung solcher Bilder in den Opiumträumen des Dichters suchen, auf die er auch immer hinweist. Wir möchten sie aber nicht entbehren, denn sie gerade bewirken den Zauber und das Grauen, die über den Erzählungen ausgebreitet liegen.

Philosophisch-mystische Ansichten und Erörterungen Poes bilden weiterhin einen wichtigen Bestandteil zur Erklärung dieser Novellen. Über „Ligeia“ ist als Motto gesetzt: „And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigour? For God is but a great will performing all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will“, Worte, die auch die sterbende Ligeia selbst ausspricht. Die Identitätslehre Schellings wird erwähnt, auch „the wild Pantheism of Fichte“, doch ohne daß Poe über Andeutungen hinausginge. Die Identitätslehre

nun fand im Ich die Identität von Subjektivem und Objektivem, von Geist und Natur, in der Welt aber nur ein Streben, diese Identität zu verwirklichen. Erreicht werde sie nur im Genieprodukt. Wahrheit und Schönheit — das war der innerste Kern der Lehre — wurden schließlich von Schelling gleichgesetzt, die Grenzen von Philosophie und Kunst verschwammen und Reflexion und Produktion wurden eins. Von diesen Begriffen nun ist bei Poe wenig zu finden. Er drückt seine Ansicht von dem, was er unter „the doctrines of Identity" versteht, folgendermaßen aus: „That identity which is termed personal, Mr. Locke, I think, truly defines to consist in the saneness of a rational being. And since by person we understand an intelligent essence having reason, and since there is a consciousness which always accompanies thinking, it is this which makes us all to be that which we call ourselves, thereby distinguishing us from other beings that think, and giving us our personal identity".[210]) Und dann spielt der Begriff bei Poe sofort ins Mystische hinüber. Ihn interessiert besonders die Frage, ob die persönliche Identität mit dem Tode verloren werde oder nicht. „But the principium individuationis, the notion of that identity which at death is or is not lost for ever, was to me, at all times, a consideration of intense interest."[210]) Die Antwort auf diese Frage lautete ihm dahin, daß der Tod keinen Verlust der persönlichen Identität nach sich ziehe, wie aus unseren Erzählungen hervorgeht.

„Morella" enthält am meisten von diesen Gedanken, mehr noch wahrscheinlich als Autobiographisches. Denn obwohl wir nach der äußeren Beschreibung Morellas wieder Poes Ideal von Weiblichkeit in ihr erkennen, das sich in Virginia verkörperte, so war doch beider Verhältnis stets ein anderes. Er hat sie immer geliebt und war nie fähig, sie zu hassen oder ihren Tod herbeizuwünschen. Die Illustration seiner Identitätslehre überwiegt das Autobiographische. „Ligeia" enthält davon viel mehr. Die tiefe Liebe zu Ligeia und die Verzweiflung des Geliebten nach ihrem Tode ist unverkennbar die Schilderung wirklicher Empfindungen Poes. Das philosophische Moment, daß es nur der Wille sei, der Tod oder Leben beherrsche, tritt im Vergleich zu „Morella" stark zurück. Und „Eleonora" ist ganz frei davon. Es ist die reine Darstellung von Poes und Virginias Liebe. Die Entwicklung in diesen Novellen geht also dahin, daß die abstrakten philosophischen Zutaten immer mehr weichen und dem rein Menschlichen Platz machen. Das immer offener und deutlicher hervortretende wahre Verhältnis zwischen Poe und Virginia Clemm läßt keine andere Annahme übrig, als daß

Poe unter mannigfachen Verhüllungen nur seine Ansichten und Gefühle über die Liebe niedergelegt hat.

Von Fichteschen Sätzen ist auch wenig zu spüren, trotz Poes Hinweis auf sein Studium dieses Philosophen. Wir dürfen solche Andeutungen nie zu ernst nehmen, denn er liebte, durch sie den Schein größerer Gelehrsamkeit vorzutäuschen. Fichtes Grundgedanke, daß das einzige, was wirklich existiere, nur unser Ich sei, sofern es handle, daß aus dem Handeln des Ichs die Welt entstehe, die mithin nur eine Spiegelung unsres Ichs sei, daß am reinsten sich unser Geist im freien sittlichen Wollen zeige, ist nicht ohne weiteres in unsern Erzählungen aufzufinden. Wir müssen die Hardenbergschen Fassungen der Lehren Fichtes zu Hilfe rufen. Novalis hat besonders in den Fragmenten viele Gedanken Fichtes in zugespitzter, ab und zu paradoxer Form niedergelegt und öfters weitergeführt. Für Novalis gab es keine Grenzen zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, wie auch Poe die Geisterwelt schon immer offenbar gewesen war. Die Erkenntnis, daß die Überzeugung auf Wunderwahrheit beruhe und daß in den höchsten Bewußtseinsmomenten die Gedanken sich in Gesetze, die Wünsche sich in Erfüllungen verwandeln,[211]) führte ihn zu der Annahme, daß der denkende und wollende Mensch über den Körper und die Außenwelt allmächtig sei. Wenn nun Poe die geheimnisvolle Verbindung zwischen Lebenden und Abgeschiedenen beschreibt und den Willen des Menschen zum Herrn über Leben und Tod setzt, so fühlen wir innige Übereinstimmung mit Novalis und folgenden Bemerkungen dieses Dichters: „Die Geisterwelt ist uns in der Tat aufgeschlossen, sie ist immer offenbar".[212]) — „Ist es nicht genug, zu wissen, daß wir noch in diesem Leben einen Flug zu beginnen fähig sind, den der Tod, statt ihn zu unterbrechen, vielmehr beschleunigt, da dessen Fortsetzung einzig und allein von der unwandelbaren Richtung unsres freien Willens abhängt?"[213]) — „Kunst, unsern Willen total zu realisieren. Wir müssen den Körper wie die Seele in unsre Gewalt bekommen. Der Körper ist das Werkzeug zur Bildung und Modifikation der Welt . . ."[214]) — „Fichtes Ausführung seiner Idee ist wohl der beste Beweis des Idealismus. Was ich will, das kann ich. Bei dem Menschen ist kein Ding unmöglich."[215])

Auch in Hardenbergs „Heinrich von Ofterdingen"[216]) und vor allem in seinem Leben selbst finden wir ganz ähnliche Ansichten und Erfahrungen, wie sie in „Ligeia" niedergelegt sind. Novalis glaubte, durch die Kraft seines Willens seine Braut, Sophie von Kühn, am Leben erhalten zu können. Seine Absicht mußte mißlingen, denn er hatte nicht bedacht, daß sich

ihr unbewußter Wille dem Tode zuwandte. Als Sophie gestorben war, beschloß er, allein durch die Kraft seines Willens ihr nachzusterben, ohne seinen Entschluß freilich durchführen zu können. Das Leben, dem er schon entsagt hatte, zog ihn zu sich zurück. Er faßte eine zweite tiefe Liebe, zu Julie von Charpentier. Aber es war kein Unterschied zwischen Sophie und Julie, er liebte in Julie Sophie, beide gingen ihm in eins über. „Bing bemerkte von Novalis, daß er nicht die Person seiner Braut allein geliebt habe, sondern in ihr die Verkörperung der Schönheit überhaupt". „Es ist die unendliche Idee der Liebe, Spinozas und Zinsendorfs Liebe, die sich durch ihn realisieren soll."[217]) Deutlich erhellt dies aus dem Romanfragment „Heinrich von Ofterdingen", in dem der Dichter seine Lebensgeschichte niederlegte. Im ersten Teile dieses Romans lernt Heinrich auf einer Reise Mathilde, die Tochter Klingsohrs, kennen. Beide lieben und verloben sich. Doch ein jäher Tod rafft Mathilde hinweg. Heinrich begibt sich auf Wanderungen, verzweifelnd und innerlich gebrochen. Der zweite, nur flüchtig angedeutete Teil des Romans läßt Heinrich planlos umherirren. Er hat eine Vision seiner Geliebten, die ihn zu Cyane weist, der Tochter des Grafen von Hohenzollern. Lange Irrfahrten Ofterdingens sollten folgen, die mit seiner Rückkehr und dem Sängerkrieg auf der Wartburg endeten. Nach dem Sängerkrieg sollte Heinrich der Verklärung entgegengehen. Mit Cyane kommt er in das Land der blauen Blume. Diese ist Mathilde. Er befreit sie von dem Zauber, doch geht sie ihm wieder verloren. Aus Schmerz darüber erstarrt er zu Stein. Nach mehreren Verwandlungen, in denen Cyane und Mathilde immer mehr verschwinden, wird er schließlich mit Mathilde vereint. Doch Mathilde ist Cyane, Cyane ist Mathilde.

Wir sehen, daß in den Grundzügen der „Heinrich von Ofterdingen" geradezu ein Gegenstück zu „Ligeia" und „Morella" ist. Da schon in den frühesten Jahren seiner Dichtung Poe seine Kenntnis der deutschen Literatur verrät,[218]) da ferner die Handlung in Deutschland beginnt und der Einfluß Schellings und Fichtes nicht zu bestreiten ist, so wäre es nicht gewagt, eine Beeinflussung Poes durch Novalis auch in seiner Betrachtung der Liebe anzunehmen. Der Gedanke soll nicht abgelehnt, doch größeres Gewicht auf die bloße Übereinstimmung der Motive und die sehr ähnlichen Züge in beider Dichter Leben gelegt werden.

Es ist auch bekannt, daß Hoffmanns Frauengestalten, mit Ausnahme von Euphemie in den „Elixieren des Teufels", alle die Züge seiner Bamberger Geliebten tragen. — Gérard de

Nerval glaubte, daß die Seele aus einem Körper in den andern übergehen könne. In seiner Jugend war er einmal von heftiger Liebe zu einer gewissen Adrienne ergriffen gewesen, die er nur einmal gesehen hatte, die ihm aber von da an in allen Frauen entgegentrat, zu denen er Zuneigung hatte. Arvède Barine sagt von ihm: Gérard de Nerval ne revit jamais Adrienne et la chercha toujours . . . On eut beau lui dire . . . qu'elle avait pris le voile, puis qu'elle était morte, il persistait à la deviner dans les femmes que le hasard plaçait sur sa route. C'était elle sans être elle, c'était elle transmigrée dans un corps nouveau et reconnaissable à quelque détail tel que la nuance des cheveux ou le timbre de la voix. Il fut amoureux d'Adrienne toute sa vie et uniquement, mais d'Adrienne sous des noms et des costumes différents . . ." [219])

In der Novelle „Mogens" des dänischen Romantikers Jens Peter Jacobsen liegt ein gleicher Fall vor. Mogens' erste Braut Kamilla stirbt in einer Feuersbrunst, Mogens ist verzweifelt über ihren Tod, der in ihm die Ehrfurcht vor der Vorsehung vernichtet. Doch lange Jahre später lernt er ein anderes Mädchen, Thora, kennen und lieben. Doch seine Liebe zu Thora ist nur die Fortsetzung seiner Liebe zu Kamilla.

Es ist wahrscheinlich, daß die Literaturgeschichte noch mehr Beispiele solcher seltsamen Liebe bieten wird, die darzulegen aber tiefere Kenntnisse erfordern, als dem Verfasser zur Verfügung stehen. Es genügen auch schon die Beispiele Hardenbergs, Hoffmanns, Gérards de Nerval und Jacobsens, um zu zeigen, daß Poe mit seiner Auffassung der Liebe nicht allein steht.

Aber wir müssen gestehen, daß vollständige Klarheit über diese Auffassung zu gewinnen schwer ist. Die duftigen, elfengleichen Frauengestalten, die ihren Zauberreigen um uns schlingen, zerfließen in ein Nichts, wenn man sie fassen will. Ihre Eigenschaften sind so ungewöhnlich, daß sich doch der Gedanke aufdrängt, sie seien nicht nur das verschönerte Abbild Virginia Clemms, sondern in eben so hohem Grade die Verkörperung einer Idee: der der vergeistigten Schönheit, die der Dichter liebte. Dazu würde ein Selbstgeständnis Poes passen, das uns einen Blick in sein Inneres eröffnet. Er sagt: „In the strange anomaly of my existence, feelings with me had never been of the heart, and my passions always were of the mind".[220]) Dann wäre es in der Tat nicht das Wesen von Fleisch und Blut gewesen, das er liebte, sondern nur die Verkörperung seines eignen Gedankens, die Abstraktion, das Objekt der Analyse oder der Gegenstand zum Nachdenken. Aber dem wider-

spricht die tiefe Liebe, mit der Poe an seiner Frau hing und die aus seinen Briefen, den Zeugnissen seiner Freunde und seiner Verzweiflung nach Virginias Tode hervorgeht, dem widerspricht die wirkliche Leidenschaft, die er zu zwei anderen Frauen in den letzten Jahren seines Lebens faßte, endlich auch die wunderbare Schilderung der Naturschönheiten in „Eleonore", die nur dem Liebenden aufblühen und mit der Geliebten zugleich sterben. Und da wir nun einmal die treue Wiedergabe Virginia Clemms in Poes Frauengestalten erkannt haben, so dürfen wir aus seinen Frauennovellen die Geschichte seiner Liebe und seines Lebens herauslesen, die er mit dem Lichte seiner Dichtung verklärt und zur Allegorie emporgehoben hat. Wir sind durch diese Annahme auch in den Stand gesetzt, die späten Heiratspläne des Dichters, die man als Untreue und als ärgerlich ansah, unter einem günstigeren Lichte zu betrachten.

Schließlich liegt uns unter den Erzählungen Poes von Bedeutung, die hier betrachtet werden sollen, noch eine vor, die zwar geringen Umfangs ist, aber doch Wichtiges zur Beurteilung von Poes Kunst enthält: „The Island of the Fay".

In „THE ISLAND OF THE FAY"[221]) sieht der Dichter eine kleine runde Insel, von reichem Grün überwuchert, die in einem spiegelnden ruhigen Strome ruht. So unmerklich heben sich ihre Ufer aus dem Wasser empor, daß man kaum sieht, wo das eine anfängt und das andere aufhört:

„So blended bank and shadow there
That each seemed pendulous in air".

Die eine Seite der Insel glüht im Purpur der untergehenden Sonne. Aus dem leuchtenden Rasen heben sich glänzende schlanke Bäume, schöne Blumen wuchern im Grase, alles atmet Leben und Freude. Doch die andre Seite der Insel ist in schwärzesten Schatten gehüllt und von lautlosem Dunkel durchdrungen. Die Bäume sind düster und scheinen in Trauerkleider gehüllt, sie gemahnen an Todesschmerzen und frühes Sterben. Das Gras hat die tiefe Färbung der Zypresse, die Halme lassen ihre Spitzen tief zur Erde herniederhängen. Kleine Hügel erheben sich aus dem Grase, von Rosmarin überwachsen. Sie erwecken im Beschauer den Anschein von Gräbern. Und wie die Bäume ihre Schatten schwer auf das Wasser werfen und sich darin zu begraben scheinen, da deucht es ihm, als ob sich die Schatten von den Stämmen loslösten und vom Wasser verschlungen würden. Immer neue Schatten fallen ab, immer schwächer werden die Stämme und immer dunkler der Strom. Und weiter träumt der Dichter, als sei die Insel eine letzte Zufluchtsstätte gütiger Feen, der letzten, die noch lebten, als

ruhten unter den grünen Hügeln andre, die langsam hinwegstarben wie die Bäume, deren Schatten der Strom verschlingt. Er sieht eine Fee in einem kleinen Kahn, deren Gestalt, als sie von den zitternden Sonnenstrahlen umspielt wird, ihm ein Sinnbild der Freude erscheint. Doch als sie in den Schatten hineingleitet, sieht er sie von Schmerz entstellt. Langsam kommt sie um die Insel herum, in ihrer Fahrt sieht er den Kreislauf eines Jahres ihres Lebens. Ein Jahr nun ist sie dem Tode näher, denn als sie in das Dunkel kam, fiel ihr Schatten von ihr und wurde von den Fluten verschlungen, die noch schwärzer wurden. Wieder und wieder erscheint die Fee, ihre Gestalt verkündet immer mehr Schmerz und wird immer undeutlicher. Und als die Sonne ganz versinkt, da fährt die Fee zum letzten Male in die Region des Schattens, aus der sie nicht wieder hervorkommt.

Man braucht sich die Beschreibung nur in Farben gesetzt zu denken, in tiefe, glühende Farben, und man sieht eines der schwermütigen, von fremdartigem Zauber übergossenen, weltentrückten Bilder des vollendeten romantischen Malers, Böcklins, vor sich. Man sieht nicht die nackte Natur, so wie sie ist, sondern erblickt sie unter einem ganz persönlichen Gesichtspunkte, durch und durch von dem Geiste des Beschauers erfüllt. Deutlich genug tritt des Dichters Geist hervor. Aus einer Landschaft, die andern sonnenbestrahlt entgegenscheint, sieht er nur die Schatten heraus, die er zum tiefsten Schwarz verdichtet. Man vergleiche eine Landschaftsbeschreibung Hoffmanns, der doch ein Gesinnungsverwandter Poes war, mit der „Feeninsel“. Im „Goldnen Topf“ finden wir ein Bild, das unter äußerlich ziemlich entsprechenden Bedingungen gesehen ist.[222]) Ein Hollunderbusch, den die letzten Strahlen der Abendsonne bescheinen. Unter ihm liegt der Student Anselmus. Wenn der Abendwind in den Zweigen des Baumes spielt und die Sonne glitzernde Lichter auf die Blätter zeichnet, so dünkt es ihm, als kosten Vöglein in den Zweigen, die kleinen Fittiche im mutwilligen Hin- und Herflattern rührend. Er hört Flüstern und Lispeln, es ist ihm, als ertönten die Blüten wie Kristallglöckchen. Und das Gelispel und Geklingel wird ihm zu leisen, halbverwehten, seltsamen Worten, die in grünem Gold erglänzende Schlänglein sprechen. Sie wickeln sich um die Zweige und strecken die Köpfchen der Abendsonne entgegen, sie schlüpfen und kosen auf und nieder durch die Blätter und Zweige, und wie sie sich so schnell rühren, da ist es, als streue der Hollunderbusch tausend funkelnde Smaragde durch seine dunklen Blätter.

Man sieht, daß bei beiden Dichtern das, was sie in der Natur sehen, nur Wiedergabe ihrer eignen Gefühle und Gedanken ist. Sie verwandeln sie nach Belieben und beleben sie mit den Gestalten ihrer Phantasie. Je nach ihrer Stimmung sehen sie die Umwelt in verschiedenem Lichte, aber Poe sieht sie nur im dunkelsten.

Betrachten wir schließlich noch im großen und ganzen die kleinen Erzählungen Poes. Da sie meist von wenig Bedeutung sind, werden sie nicht durchgehend, sondern nur so weit herangezogen, als sie romantische Züge erkennen lassen. Wir haben z. B. eine Erzählung „BON-BON“,[223]) ohne künstlerischen Wert und wahrscheinlich aus einem Alkoholrausch stammend, aber darum bemerkenswert, weil sie (1835 veröffentlicht) den frühzeitigen Einfluß Hoffmanns erkennen läßt. Bon-Bon ist ein „Restaurateur“ von ungewöhnlichen Fähigkeiten. Nicht nur, daß er auf Küche und Keller sehr viel hält, nein, er ist auch ein tiefer Philosoph, der vor allem auf die „verteufelte“ [224]) deutsche Philosophie viel Mühe verwendet. An einem Abend kommt der Teufel zu dem betrunkenen Bon-Bon und führt mit ihm ein tiefgelehrtes Gespräch, das damit endet, daß der Wein den Restaurateur überwältigt. Bon-Bon hat eine besondere Art zu trinken. Es heißt von ihm: — „Yet in the indulgence of a propensity (nämlich zur Flasche) so truly classical it is to be supposed that the restaurateur would lose sight of that intuitive discrimination which was want to characterise, at one and the same time, his essais and his omelettes. In his seclusions the Vin de Bourgogne had its allotted hour, and there were appropriate moments for the Côtes du Rhône. With him Sauterne was to Medoc what Catullus was to Homer. He would sport with a syllogism in sipping St. Peray, but unravel an argument over Clos de Vougeot, and upset a theory in a torrent of Chambertin. Well had it been if the same quick sense of propriety had attended him in the peddling propensity to which I have formerly alluded — but this was by no means the case. Indeed, to say the truth, that trait of mind in the philosophic Bon-Bon did begin at length to assume a character of a strange intensity and mysticism, and appeared deeply tinctured with the diablerie of his favourite German studies“.[224])

Bon-Bon zeigt in dieser Art zu trinken viel Ähnlichkeit mit Hoffmann. Auch dieser trieb das Trinken als eine Kunst, es hatte seine Regeln und wurde nicht wahllos verrichtet. „Sollte es wirklich geraten sein“, sagt er, „dem inneren Phantasierade Geistiges aufzugießen — welches ich doch meine, da es dem Künstler nächst dem Schwunge der Ideen eine gewisse Behag-

lichkeit, ja Fröhlichkeit gibt, die die Arbeit erleichtert —, so könnte man ordentlich rücksichtlich der Getränke gewisse Prinzipien aufstellen. So würde ich z. B. bei der Kirchenmusik alte Rhein- und Franzweine, bei der ernsten Oper sehr feinen Burgunder, bei der komischen Oper Champagner, bei Chansonetten italienische feurige Weine, bei einer höchst romantischen Komposition, wie die des Don Juan ist, aber ein mäßiges Glas von eben dem von Salamander und Erdgeist erzeugten Getränk anraten. Doch lasse ich jedem seine individuelle Meinung.“ [225]) Die Übereinstimmung beider Stellen aus „Bon-Bon“ und den „Phantasiestücken“ im Gedankengang ist ersichtlich. Dazu kommt, daß Poe mit einer so raffinierten Art zu trinken gar nicht vertraut war, wie des öfteren erwähnt worden ist. Er trank, wie schon Baudelaire sagte, als Barbar und nicht als Feinschmecker. Eine besondere Vorliebe scheint er für Kirschwasser gehabt zu haben, was wohl auch kaum als Zeichen für einen ausgebildeten Geschmack gelten darf. Da er nun auch in dieser Erzählung auf seine deutschen Studien hinweist, da sie im gleichen Jahre entstanden ist wie „Morella“, wo unverkennbare Einwirkungen deutscher Philosophie zutage treten und da endlich die Szenerie und der Ton des Ganzen dem Charakter Hoffmannscher Schilderungen ähneln, brauchen wir kaum Bedenken zu tragen, für die Erzählung den Einfluß Hoffmanns anzunehmen.

Ausgeschlossen erscheint jeder Zweifel, daß Poe Gedanken Hoffmanns übernommen habe, in „THE DEVIL IN THE BELFRY“.[226]) Poe verspottet darin offenbar die peinliche Pünktlichkeit der Holländer, die er an den Einwohnern des Dorfes Vondervotteimittiss schildert. Jedes Haus im Dorfe hat seine Uhr, sämtliche Zierraten in den Zimmern sind Uhren oder haben deren Gestalt, jedes Kind besitzt eine Taschenuhr, sogar Katzen und Schweine tragen Uhren, die an ihren Schwänzen hängen. Vor jedem Hause aber sitzt der Hausherr, die Uhr in der Hand, und vergleicht sie mit der Kirchturmuhr. Plötzlich aber bricht der Teufel in das Dorf ein, als es gerade zwölf Uhr schlagen will. Er dreht dem Türmer den Hals um und läßt alle Uhren dreizehn schlagen. Das Dorf gerät in Verzweiflung.

Bei Hoffmann nun finden wir einen wunderlichen Entwurf, von Arvède Barine mitgeteilt. Es ist ein Traum folgenden Inhalts: „Rêve. La police enlève toutes les horloges publiques et confisque toutes les montres, parce qu'on veut confisquer le temps. La police même ne refléchit pas qu'elle même n'existe que dans le temps“.[227])

Die Vorstellungen sind so eigentümlicher Art, daß man sich

schwer denken kann, sie seien in zwei Köpfen unabhängig voneinander entstanden. Gewiß sind die Entwürfe Hoffmanns und Poes nicht gleich, zeigen aber zweifellos bedeutende Ähnlichkeiten. Es soll die Verwirrung beschrieben werden, die eine Störung oder Aufhebung der Zeit verursacht. Die Erzählung Poes ist mit deutschen Worten durchsetzt und die Sprache teilweise ein durch deutsche Aussprache verstümmeltes Englisch. Auch dies deutet darauf hin, daß die Idee aus deutscher Quelle und dann natürlich von Hoffmann stammt.

Hoffmannsche Züge überhaupt sind in den kleinen Novellen Poes häufig anzutreffen, die öfters nur die weitere Ausführung eines Einfalls oder einer Anregung sind. Dieser Art ist „THE SPECTACLES“.[228]) Die ganze Erzählung ist darauf aufgebaut, daß der Held kurzsichtig ist, seine Großmutter infolgedessen, die er nicht kennt, für ein schönes junges Mädchen ansieht und sie um ihre Hand bittet. Als er aber nach der Hochzeit die erste Bitte seiner jungen Frau erfüllt, nämlich eine Brille aufzusetzen, sieht er plötzlich ihre Häßlichkeit und bekommt einen Tobsuchtsanfall.

Solcher wundertätigen Brillen tut Hoffmann oft Erwähnung. In „Klein Zaches“ gibt der Zauberer Prosper Albanus seinem Schützling ein geschliffenes Glas, durch das er die verborgenen goldnen Haare auf dem Kopfe Zinnobers sehen und dann den Zauber brechen kann;[229]) in der gleichen Erzählung findet sich die Stelle: „Das Stiftsfräulein von Rosenschön trat zu Dr. Prosper Albanus ein. Von seltsamer Ahnung ergriffen, nahm dieser sein Rohr und ließ die funkelnden Strahlen des Knopfes auf die Dame fallen. Da war es, als zuckten rauschend Blitze um sie her, und sie stand da im weißen, durchsichtigen Gewande, glänzende Libellenflügel an den Schultern, weiße und rote Rosen durch das Haar geflochten“.[230]) Im „Meister Floh“ setzt dieser dem Helden der Erzählung ein mikroskopisches, geschliffenes Glas ins Auge, vermöge dessen er die wahren Gedanken der Menschen sieht und nicht mehr betrogen werden kann.[231]) Im „Sandmann“ verkauft der Wetterglashändler Coppola dem Studenten Nathaniel ein kleines Perspektiv. Als Nathaniel dieses auf das gegenüberliegende Fenster richtet, durch das er schon oft ein Mädchen, Olympia, beobachtet hat, sieht er sie in merkwürdiger Klarheit. Ihr Blick, der ihm vorher tot und starr geschienen hatte, belebt sich ihm auf wunderbare Weise. Es ist ihm, als gingen feuchte Mondesstrahlen von ihren Augen aus, als flammten lebendiger und immer lebendiger ihre Blicke.[232]) Endlich können wir noch die „Prinzessin Brambilla“ zum Vergleiche heranziehen. Der Schauspieler Giglio sieht durch eine

besondere Brille nach einem Palaste. Da scheinen ihm die Mauern zu Kristall zu werden, und er sieht durch sie ins Innere des Hauses hinein.[233])

Daß sich der bei Hoffmann so häufige Gedanke, durch eine Brille oder ein Glas eine wunderbare Wirkung zu erzielen, auch bei Poe wiederfindet, ist zum mindesten auffällig. Die naheliegende Vermutung, es liege in dieser Hinsicht eine Einwirkung Hoffmanns auf Poe vor, wird noch dadurch verstärkt, daß sich die Idee in „Klein Zaches“ und „Der Sandmann“ findet, zwei Erzählungen, die auch sonst in Poes Werk wiederkehrende Züge enthalten.

Weiterhin könnte die Erzählung „THE SPHINX“[234]) mit einer Erzählung Hoffmanns zusammengebracht werden: „Haimatochare“,[235]) um die sich zwei Freunde streiten und töten. Sie heißt „die schöne Insulanerin“, und bis zum Schlusse der Erzählung wird der Glaube genährt, sie sei ein Mädchen, aber sie ist nur ein seltenes Insekt. In „The Sphinx“ sieht der Erzähler, der vor der Cholera geflohen ist und in steter Angst vor der Seuche lebt, ein riesenhaftes Ungeheuer von einem Berge herabsteigen. Es hat einen mächtigen Kopf mit einem langen Rüssel und an dessen Ende ein Maul, größer als der Körper eines Elefanten. Neben dem Maule springen gewaltige Hauer hervor, an dem starken, dicht behaarten Körper sitzen zwei Paar Flügel, die mit glitzernden Metallplatten bedeckt und durch eine Kette verbunden sind. Die Brust zeigt das scharf umrissene Bild eines Totenkopfs. Und als das Untier seine weiten Kiefer öffnet und laute klagende Schreie erschallen läßt, da übermannt den Beschauer das Grausen, und er sinkt in Ohnmacht. Als ihm später das Ungeheuer noch einmal erscheint, tritt zutage, daß es ein Insekt ist, das ganz nahe vor seinen Augen an einem Faden am Fenster auf- und abklettert und das man wohl schon als den bekannten Totenkopfschwärmer erkannt hat.

Erst am Schlusse der Erzählung also wird in „The Sphinx“ wie in „Haimatochare“ die Täuschung aufgehoben, daß es sich um ein Ungeheuer oder ein schönes Mädchen handle, das in Wahrheit ein Insekt ist.

„WHY THE LITTLE FRENCHMAN WEARS HIS HAND IN A SLING“,[236]) eine in abscheulichem Jargon geschriebene Erzählung, hat zum alleinigen Inhalt eine Idee, die wir bei Achim v. Arnim als Episode wiederfinden. In Poes Novelle bewerben sich zwei Liebhaber um eine Witwe. Als diese die Bewerber bei sich empfängt und zu ihren Seiten auf ein Sofa setzen läßt, glaubt jeder, hinter ihrem Rücken ihre Hand gefaßt zu haben und zu drücken, doch haben sie ihre eignen Hände ergriffen.

In Achims v. Arnim „Owen Tudor“ findet sich eine entsprechende Anekdote. In einem finstern Reisewagen unterhält sich eine Gesellschaft mit Geschichten. Die Erzählerin sitzt zwischen zwei Reisenden, von denen jeder ihre Hand zu halten glaubt.[237]) Man kann natürlich nicht sagen, daß eine Anregung Poes durch Arnim vorliege, denn solche humoristische Gedanken entstehen leicht überall, während die Idee, ein Insekt als Mensch oder Ungeheuer einzuführen, sich nicht so leicht unabhängig in verschiedenen Köpfen bilden dürfte.

Unter den noch verbleibenden Erzählungen Poes ist eine bemerkenswert, die den Namen führt: „THREE SUNDAYS IN A WEEK“.[238]) Zwei Reisende umfahren in entgegengesetzter Richtung die Erde, wobei der eine einen Tag gewinnt, der andre einen verliert. Poe soll die Anregung dazu aus einer Stelle bei Herrschel geschöpft haben, die er phantastisch umwandelte.[239]) Aber er hat den Gedanken keineswegs zum ersten Male dichterisch behandelt. Bereits 10 Jahre, ehe er seine Erzählung veröffentlichte, hat ein Gedicht Chamissos vorgelegen: „Das Dampfroß“, in dem es heißt:

„Schnell!, Schnell, mein Schmied! Wer die Erde umkreist
Von Ost nach West, wie die Schule beweist,
Der kommt, das hat er von seiner Müh',
Ans Ziel um einen Tag zu früh“.[240])

Es ist zweifelhaft, ob Poe Chamisso überhaupt gekannt hat. Wiederum soll keine Beeinflussung behauptet, sondern nur die Übereinstimmung der Vorwürfe betont werden.

Einen absonderlichen Charakter trägt: „A PREDICAMENT“.[241]) Miss Zenobia, eine Journalistin, die in einer vorhergehenden Satire „How to Write a Blackwood Article“[242]) den Rat erhalten hat, nur Selbsterlebtes zu beschreiben, steigt auf einen Turm und sieht durch ein Loch im Zifferblatt über die Stadt Edinburg. Doch der Uhrzeiger schneidet ihr dabei den Kopf ab. Sie beschreibt ihre Gefühle bei diesem Vorgang. Am Ende wird der Kopf vom Halse getrennt, rollt auf die Straße hinab und führt mit dem Rest der Miss ein Zwiegespräch. Der Neger, der sie auf den Turm begleitet hat, flieht entsetzt bei ihrem Anblick. Ihr Hündchen aber, mit dem sie zu reden pflegt, ist von einer Ratte aufgefressen worden. Doch seine Seele sitzt in einer Ecke und zitiert einige pathetische Verse aus Schiller.

Die Erzählung bietet viel Anklänge an Bekanntes. Man denkt an die „Fortsetzung der Geschichte des Königs Jūnan“ in 1001 Nacht, wo der Weise Hakim sich vor dem Könige den Kopf abschlagen läßt, worauf der Kopf mit dem Könige weiter spricht.[243]) Man denkt an mehrere deutsche Volksmärchen, in

denen abgeschlagene Körperteile das Leben behalten und sogar sprechen. Das bekannteste davon ist „Der Herr Gevatter“.[244]) Daß Tiere die Sprache besitzen, ist ein im Märchen so häufiger Zug, daß Beispiele dafür anzuführen unnötig ist. Weniger häufig ist diese Eigentümlichkeit in der Novelle. Man wird an das Zwiegespräch der Hunde Szipio und Berganza in den Novellen des Cervantes erinnert,[245]) auch an einige Werke der deutschen Romantik, die aber die Einwirkung des Cervantes nicht verleugnen, wie Tiecks „Der gestiefelte Kater“ oder „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack“, Hoffmanns „Kater Murr“ oder „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“ und schließlich Hauffs „Der Affe als Mensch“.

Als letzte Erzählung ist „HOP-FROG“[246]) zu besprechen. Hop-Frog ist der mißwachsene Narr eines Königs. Er hat ganz kurze Beine, aber gewaltige Arme, daß er schwer gehen, aber mit großer Leichtigkeit an Bäumen und Seilen emporklettern kann. Er hängt sehr an einem zarten kleinen Mädchen, mit dem zusammen er als Kriegsbeute an den Hof geschickt war. Gegen Wein ist er so empfindlich, daß ein Becher ihn nahezu wahnsinnig macht. Eines Tages zwingt ihn der König trotz seiner inständigen Bitten, einen großen Becher Wein zu trinken. Das Mädchen, das für den Zwerg bittet, mißhandet er roh. Um sich zu rächen, schlägt dieser dem König und seinen Ministern vor, zu einem Maskenfest als Orang-Utangs zu erscheinen. Als sie den Vorschlag annehmen, teert er sie und belegt sie mit dicken Schichten Flachs. Zu dem Fest lockt er sie in eine Falle, zündet sie an, läßt sie elendiglich verbrennen und entflieht mit dem Mädchen.

In der gegen den Alkohol überaus empfindlichen Natur Hop-Frogs hat Poe seine eigne Reizbarkeit gegen dieses Gift beschrieben. Doch ist dies der einzige Zug, den er mit dem Zwerg gemein hat. Dessen Mißgestalt erinnert an den Wechselbalg in Hoffmanns „Klein Zaches, genannt Zinnober“, oder an die häßlichen Zwerggestalten in Märchen, von denen als Beispiel „Rumpelstilzchen“[247]) genannt sei. Größere Übereinstimmung des Äußeren finden wir zwischen Hop-Frog und dem Zwerg in Walter Scotts Roman „The Black Dwarf“.[248])

Die Erzählung selbst, der Bericht der unmenschlichen Rache, der „Hop-Frog“ der bereits erwähnten Novelle „The Cask of Amontillado“ naherückt, deutet wiederum auf Kleists „Hermannschlacht“, aber ohne das erotische Moment dieses Dramas zu führen. Auch besteht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen „Hop-Frog“ und einem Werke der französischen Romantik, Victor Hugos „Le Roi s'amuse“ (1832).

ANMERKUNGEN

[1]) „Romantiker“ bezeichnet immer die deutsche Dichtergruppe ungefähr von den Brüdern Schlegel bis zum Emporkommen des jungen Deutschlands, „romantisch“ immer die Eigentümlichkeiten dieser Gruppe allein.

[2]) G. Gruener, Poes Knowledge of German. Modern Philology, Chicago and Leipzig 1904, II, 125—140; The Influence of E. T. A. Hoffmann on Edgar Allan Poe by Palmer Cobb. Kap. III.

[3]) Karl Hans Strobl, Worte Poes, Minden i. Westf. 1906 (?), S. 10.

[4]) Der Taufname war Edgar Allan, nicht nur Edgar, wie die meisten Biographen schreiben, die angeben, Poe habe seinem Taufnamen Edgar den Namen Allan hinzugefügt, um seine Zugehörigkeit zur Familie seines Pflegevaters Mr. Allan zu bezeichnen. Vgl. darüber James A. Harrison, Life and Letters of Edgar Allan Poe, New York 1903, 2 vol., I, 3.ff. Dieses Werk ist im folgenden immer als James A. Harrison zitiert.

[5]) James A. Harrison I, 10.

[6]) James A. Harrison II, 146.

[7]) The Works of Edgar Allan Poe. Edited by H. John Ingram. Edinburgh 1874/75, 4 vol., I, 333ff. Diese Ausgabe wird im folgenden immer nur zitiert als E. A. Poe, Works.

[8]) James A. Harrison I, 60.

[9]) James A. Harrison II, 449.

[10]) James A. Harrison I, 96.

[11]) James A. Harrison I, 117.

[12]) Spielhagen, Aus meiner Studienmappe 2. Aufl., Berlin 1891.

[13]) Poe, Works I, 331: „romance“ and „womanliness“ seem to me convertible terms.

[14]) James A. Harrison II, 17.

[15]) James A. Harrison II, 17.

[16]) Verfasser hat sich hierbei bei allgemeinen Fragen zumeist gehalten an Rudolf Haym, Die romantische Schule, Berlin 1870; Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik, Leipzig 1901; Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik, Leipzig 1902.

[17]) Poe, Works I, 377.

[18]) Poe, Works III, 59: „And the Angel Israfel, whose heartstrings are a lute, and who has the sweetest voice of all God's creatures.

[19]) Poe, Works III, 2.

[20]) Poe, Works I, 237.

[21]) Poe, Works I, 242.

[22]) Novalis' sämtliche Werke, herausg. von Carl Meißner, Florenz und Leipzig, 4 Bde., III S. 281. Diese Ausgabe wird im folgenden immer zitiert als Novalis, Werke.

[23]) Achims v. Arnim Werke, herausg. von Bettina v. Arnim. Einleitung von W. Grimm, Berlin 1833—1836, 22 Bde., XIIX S. 63. Diese Ausgabe wird im folgenden immer zitiert als Arnim, Werke.

[24]) Poe, Works I, 355.

[25]) Poe, Works I, 194.

[26]) Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur 1904 II, 336.

[27]) E. T. A. Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 VI, 258.

[28]) Hans Strobl, Worte Poes S. 43ff.

[29]) N. P. Willis, E. A. Poe, Home Journal 1849, October 13.

[30]) James A. Harrison I, 98.

[31]) James A. Harrison I, 182.
[32]) James A. Harrison 1, 40.
[33]) E. T. A. Hoffmann, Hempelsche Ausgabe IV, 14.
[34]) E. A. Poe, Works I, 364.
[35]) Novalis, Werke III, 244.
[36]) E. A. Poe, Work I, 201.
[37]) Novalis, Werke IV, 410.
[38]) Novalis, Werke III, 52.
[39]) Novalis, Werke III, 27.
[40]) Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik S. 328.
[41]) Novalis, Werke III, 292.
[42]) Poe, Works I, 19: Memoir von Ingram.
[43]) Poe, Works I, 237 ff.
[44]) Poe, Works I, 365.
[45]) Poe, Works I, 356.
[46]) Novalis, Werke III, 292.
[47]) L. Tieck, Schriften, Berlin 1828 (20 Bde.), VI, 348.
[48]) L. Tieck, Schriften, Berlin 1828 (20 Bde.), IV, 96.
[49]) L. Tieck, Schriften, Berlin 1828 (20 Bde.), VI, 128.
[50]) L. Tieck, Schriften, Berlin 1828 (20 Bde.), VI, 153.
[51]) Poe, Works I, 364.
[52]) Poe, Works I, 179 ff.
[53]) Poe, Works I, 314 ff.
[54]) Godwi, herausg. von Dr. Anselm Ruest. 1887, S. 115, 118.
[55]) Poe, Works I, 274.
[56]) Novalis, Werke IV, 383.
[57]) Novalis, Werke IV, 379.
[58]) Poe, Works I. 169.
[59]) Poe, Works I, 401.
[60]) Poe, Works III, 420.
[61]) Achim v. Arnim, Werke X, 151.
[62]) Poe, Works II, 194 ff., 204 ff.
[63]) Poe, Works II, 200.
[64]) Poe, Works II, 196.
[65]) Poe, Works II, 197.
[66]) Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik, Leipzig 1902, S. 231.
[67]) Poe, Works I, 179 ff., I, 251 ff.
[68]) Novalis, Werke III, 79.
[69]) Achim v. Arnim, Werke III, 176 ff.
[70]) Achim v. Arnim, Werke II, 31 ff.
[71]) Poe, Works III, 167.
[72]) Poe. Works III, 95.
[73]) Poe, Works II, 523.
[74]) Poe, Works I, 116 ff.
[75]) Poe, Works I, 39 ff.
[76]) Poe, Works I, 94 ff.
[77]) Poe, Works II, 204 ff.
[78]) Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, Paris 1869, V, 25.
[79]) E. A. Poe, Works, ed. by Stedman and Woodberry, X, 239.
[80]) Novalis, Werke III, 26.
[81]) Poe, Works III, 357.
[82]) Poe, Works III, 266 ff.
[83]) Tieck und Wackenroder, Deutsche Nationalbibliothek, herausg. von J. Minor, S. 76.

[84]) Tieck und Wackenroder, Deutsche Nationalbibliothek, herausg. von J. Minor, S. 72.
[85]) Poe, Works II, 324ff.
[86]) Poe, Works III, 203.
[87]) Tieck und Wackenroder, Deutsche Nationalbibliothek, herausg. von J. Minor, S. 70.
[88]) Poe, Works II, 189.
[89]) Poe, Works III, 380.
[90]) Poe, Works III, 204.
[91]) vgl. The University of Toronto Quaterly 1895 II, 266.
[92]) Die Daten beziehen sich auf das Jahr der ersten Veröffentlichung.
[93]) Novalis, Werke III, 129.
[94]) Poe, Works I, 404.
[95]) Poe, Works I, 420.
[96]) Novalis, Werke IV, 416.
[97]) L. Tieck, Schriften, Berlin 1828 (20 Bde.), IV, 51.
[98]) Poe, Works I, 471.
[99]) Poe, Works I, 430.
[100]) Poe, Works I, 442.
[101]) Poe, Works I, 442, II, 228, III, 357 u. a.
[102]) Novalis, Werke IV, 285.
[103]) Novalis, Werke III, 130.
[104]) Novalis, Werke III, 131.
[105]) Achim v. Arnim, Werke II, 209.
[106]) Hauffs Werke, herausg. von Max Drescher 1908, Goldne Klassikerbibliothek I, 192ff.
[107]) Poe, Works I, 116.
[108]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe II, 14.
[109]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe VI, 36.
[110]) Poe, Works I, 126.
[111]) Poe, Works I, 123.
[112]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe XI, 176ff.
[113]) Poe, Works I, 127ff.
[114]) Poe, Works I, 134.
[115]) Poe, Works I, 136.
[116]) Poe, Works III, 407, 456.
[117]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe II, 14.
[118]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe XI, 176ff.
[119]) Poe, Works II, 222ff. Vgl. dazu: The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe, by Palmer Cobb. 1908, Chapter V.
[120]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 III, 92ff.
[121]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 V, 139ff.
[122]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 VII, 177.
[123]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 VII, 184.
[124]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 V, 263.
[125]) Heinrich v. Kleist, Tempelausgabe II, 57, 58, 110.
[126]) Poe, Works II, 278, 356, 401, 509, 535, I, 168ff., 200ff., 279ff., 371ff.
[127]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe V, 96.
[128]) Hauffs Werke, Goldne Klassikerbibliothek I, 164ff.
[129]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 IX, 1ff.
[130]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 IX, 17.
[131]) The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent, Newyork, 1869 S. 44ff.
[132]) Sprenger, Über die Quelle von W. Irvings Rip Van Winkle, Programm, Northeim 1901.

[133]) K. F. van Vleuten, E. A. Poe, Zukunft, Berlin 1903. XXXXIV, 181 bis 190.
[134]) Poe, Works I. 266 ff.
[135]) Poe, Works I, 168 ff.
[136]) Poe, Works I, 171.
[137]) Poe, Works I. 177.
[138]) Novalis, Werke IV, 231.
[139]) Achim v. Arnim, Werke XVIII, 295.
[140]) L. Tieck, Schriften 1828 V, 139.
[141]) L. Tieck, Schriften 1828 VI, 348.
[142]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe II, 210 ff.
[143]) Poe, Works I, 355 ff.
[144]) Poe, Works I, 297 ff.
[145]) Heinrich v. Kleist, Werke, Tempelausgabe IV, 1 ff.
[146]) Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 15.
[147]) Gubitz' Gesellschafter 1827 Nr. 49.
[148]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe X, 40.
[149]) Dr. R. Hennig, Das Wesen der Halluzinationen, Gartenlaube 1909 Nr. 45.
[150]) Poe, Works I, 355 ff.
[151]) Stephan Hock, Die Vampyrsagen und ihre Verwendung in der deutschen Literatur. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausg. von F. Munker, Berlin 1896 ff., Bd. 17.
[152]) Germania XXXIII, 248.
[153]) Montaigne, Essais III, 153.
[154]) Zeitschrift des Vereins für Volkskunde II, 299.
[155]) Poe spricht oft von Ghûlen (Works III, 8, 10, 12, 29 usw.), von Houris (III, 59) und hat eine Erzählung verfaßt: „THE THOUSAND AND SECOND TALE OF SHEHERAZADE" (I, 216 ff.).
[156]) 1001 Nacht. Aus dem Arabischen übertragen von Max Henning, Leipzig 1895, I, 50 ff.
[157]) Am Urquell I, 16.
[158]) Achim v. Arnim, Werke XII, 263.
[159]) Achim v. Arnim, Werke XIV, 96.
[160]) Ludwig Geiger, Karoline von Günderode und ihre Freunde 1895 S. 108 ff; vgl. dazu Euphorion II, 414 ff.
[161]) Novalis, Werke I, 91.
[162]) Novalis, Werke III, 283.
[163]) Novalis, Werke IV, 327.
[164]) Tieck, Gesammelte Schriften 1828 XIIX, 60.
[165]) Achim v. Arnim, Werke XV, 162.
[166]) Achim v. Arnim, Werke XX, 106.
[167]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe XIV.
[168]) Heinrich v. Kleist, Werke, Tempelausgabe III, 300.
[169]) Heinrich v. Kleist, Werke, Tempelausgabe III, 319.
[170]) Heinrich v. Kleist, Werke, Tempelausgabe IV, 126 ff.
[171]) Zacharias Werner, Ausgewählte Schriften, herausg. von seinen Freunden, Grimma 1814 II, 77.
[172]) Müllner, Dramatische Werke 1828 III, 160.
[173]) Müllner, „Die Schuld" Akt. I Szene 9.
[174]) Heinrich Heine, Werke, Tempelklassiker I, 10.
[175]) Heinrich Heine, Werke, Tempelklassiker I, 296.
[176]) Heinrich Heine, Werke, Tempelklassiker I, 328.
[177]) Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte III, 483.

[178]) Cent Nouvelles Nouvelles, De Madame de Gomez, A la Haye 1739, XIX, 184 ff.

[179]) Der Vampyr in den Pariser Friedhöfen. Ein höchst interessanter Kriminalfall der neuesten Zeit: zunächst für Psychologen und Ärzte. Aus dem Französischen der „Gazette des Tribunaux", Stuttgart, Scheible, 1849.

[180]) Poe, Works I, 333 ff.; vgl. The Influence of E. T. A. Hoffmann on Edgar Allan Poe by Palmer Cobb. S. 31 ff.

[181]) Boaden, „The Man with two Lives", Boston 1829: vgl. Stedman and Woodberrys Ausgabe der Werke Poes IV, 295.

[182]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe X, 40.

[183]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe III, 117.

[184]) Hölderlin, Werke, herausg. von Berthold Litzmann, 1897 I, 172.

[185]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 V, 172 ff.

[186]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 V, 177.

[187]) Poe, Works I, 187.

[188]) Poe, Works I, 394 ff.

[189]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe VI, 66.

[190]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe II, 56.

[191]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 II, 35, 39.

[192]) Tieck, Gesammelte Schriften 1828, IX, 170.

[193]) L. Tieck, Schriften 1828 IX, 170.

[194]) Heinrich v. Kleist, Werke, Tempelklassiker II.

[195]) Achim v. Arnim, Werke X.

[196]) Poe, Works I, 279 ff.

[197]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 II, 242.

[198]) Poe, Works I, 251.

[199]) Poe, Works I, 200 ff.

[200]) Novalis, Werke III, 117.

[201]) Novalis, Werke III, 292.

[202]) Poe, Works I, 258 ff.

[203]) Heinrich v. Kleist, Werke, Tempelklassiker III, 145 ff.

[204]) Poe, Works I, 371 ff.

[205]) Poe, Works I, 388 ff.

[206]) Poe, Works I, 364 ff.

[207]) Revue des deux mondes, LXVIIe année, tome CXLII 1897, 336 bis 373, 552—591.

[208]) The University of Toronto Quaterly 1895 II, 260 ff.

[209]) James A. Harrison II, 52.

[210]) Poe, Works I, 389.

[211]) Novalis, Werke III, 117.

[212]) Novalis, Werke III, 127.

[213]) Novalis, Werke III, 163 oder IV, 245.

[214]) Novalis, Werke III, 119.

[215]) Novalis, Werke III, 101.

[216]) Novalis, Werke II, 1 ff., II, 209 ff.

[217]) Novalis, Werke I, LXXI (Einleitung).

[218]) In „Al Aaraaf" 1829 (Works III, 66) ist Goethe im Originaltext zitiert; Bon-Bon 1835 (Works II, 401 ff.) verrät die deutliche Einwirkung Hoffmanns.

[219]) Revue des deux mondes, Sept., Okt. 1897, S. 794 ff.

[220]) Poe, Works I, 359.

[221]) Poe, Works I, 273 ff.

[222]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 VII, 193.

[223]) Poe, Works II, 401 ff.

[224]) Hinweis auf E. Th. A. Hoffmann?

[225]) Hoffmann, Werke, Hempelsche Ausgabe V, 56.
[226]) Poe, Works II, 299 ff.
[227]) Revue des deux mondes, Sept., Okt. 1897, S. 794. Hoffmanns Tage- und Entwurfbücher waren mir nicht zugänglich, da im Privatbesitz befindlich. Ob früher Entwürfe Hoffmanns veröffentlicht worden sind, gelang mir nicht festzustellen.
[228]) Poe, Works II, 234 ff.
[229]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1872 IX, 84.
[230]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1872 IX, 65.
[231]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1872 X, 167.
[232]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1872 V, 29.
[233]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1872 IX, 123.
[234]) Poe, Works II, 351 ff.
[235]) Hoffmann, Gesammelte Schriften 1871 XII, 141 ff.
[236]) Poe, Works II, 294 ff.
[237]) Achim v. Arnim, Werke II, 304.
[238]) Poe, Works II, 292 ff.
[239]) Poe, Works, edited by Stedman and Woodberry 1895 IV, 295.
[240]) Adelbert v. Chamisso, Gedichte 1831.
[241]) Poe, Works II, 471 ff.
[242]) Poe, Works II, 460—470.
[243]) 1001 Nacht. Aus dem Arabischen übertragen von Max Henning, Leipzig 1895, I, 51.
[244]) Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 42.
[245]) Cervantes, übersetzt von Soltau, III, 208.
[246]) Poe, Works II, 374 ff.
[247]) Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 55.
[248]) Walter Scott, Works, Centenary Edition; Waverley, Novels VI, 224 ff.

Spezialdruckerei für Dissertationen, Robert Noske, Borna-Leipzig.

LEBENSLAUF

Ich, Paul Richard Wächtler, ev. luth., wurde geboren am 29. April 1887 in Chemnitz. Bis zum 12. Lebensjahr besuchte ich die Volksschule, darauf das Realgymnasium meiner Heimatsstadt, das ich 1907 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich bezog nun die Universität Leipzig, um das Studium der germanischen und romanischen Philologie zu betreiben. Ich besuchte Vorlesungen, Seminare und Proseminare der Herren Professoren und Lektoren Barth, Birch-Hirschfeld, Cohen, Deutschbein, Förster, Heinze, Hirt, Holz, Sievers, Volkelt, Weigand und Wülker. Allen diesen meinen Lehrern bin ich zu Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Professor Förster, der liebenswürdigerweise mir Ratschläge für diese Arbeit hat zukommen lassen.

GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY
B000540428